

***IMITATIO NATURAE.*** EL PAISAJE COMO REFERENTE EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA



T E S I S D O C T O R A L

***IMITATIO NATURAE.*** EL PAISAJE COMO REFERENTE EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

DOCTORANDO: SANTIAGO QUESADA GARCÍA | DIRECTOR: PABLO DIAÑEZ RUBIO

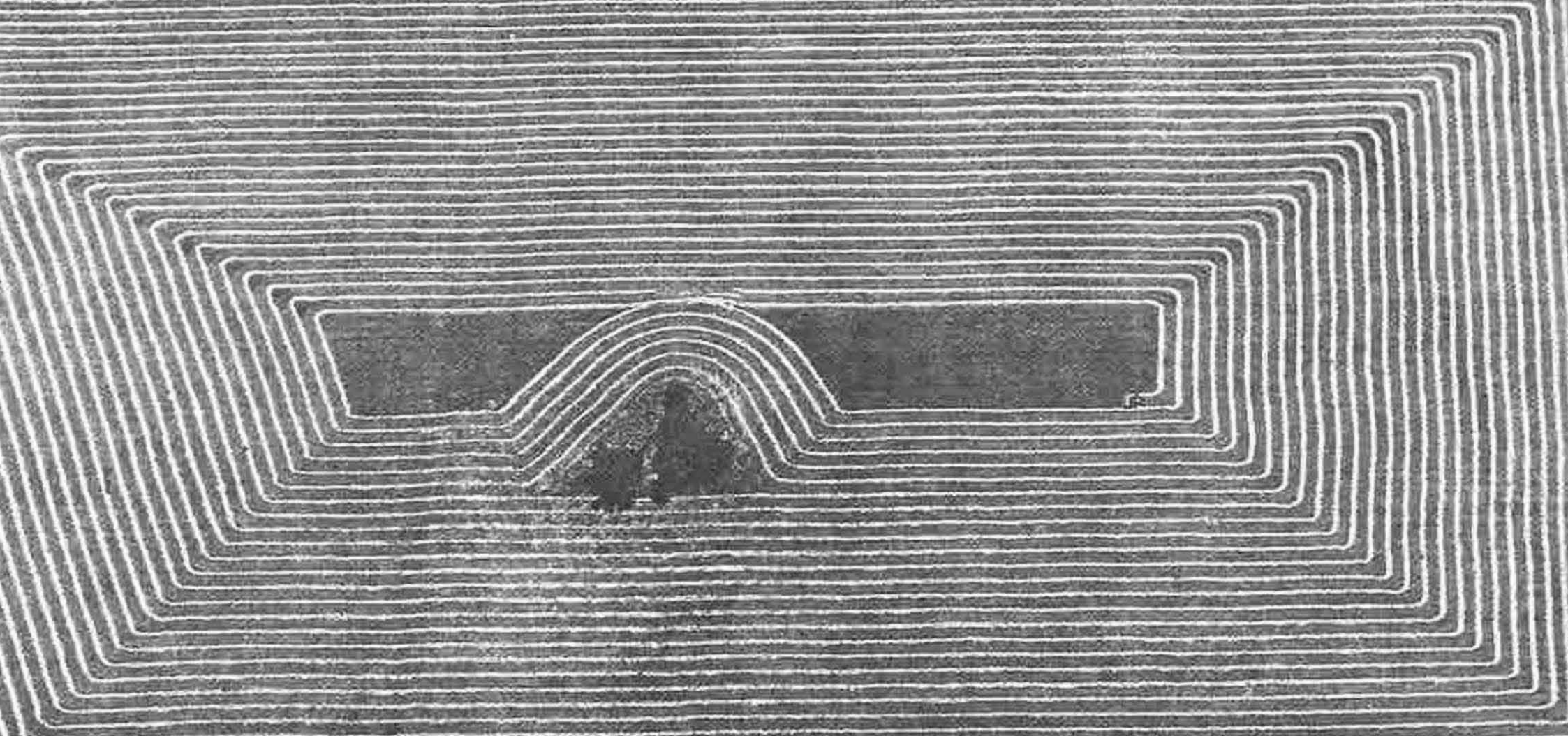


# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
 <b>PARTE PRIMERA</b>	
<b>LA NATURALEZA DEL PAISAJE</b>	<b>25</b>
I. El paisaje como fenómeno cultural	27
1. La mirada estética	37
2. La lectura analítica	50
3. Paisaje, memoria, identidad	62
II. Una interpretación contemporánea del paisaje	74
1. Muerte y resurrección del paisaje	80
2. Fenomenología y Ecología	90
3. Paisaje, ¿representar o significar?	99
III. El paisaje como modelo, prototipo o referente en el proyecto arquitectónico	109
 <b>PARTE SEGUNDA</b>	
<b>DE LA IMITATIO NATURAE A LAS VISIONES DESNATURALIZADAS</b>	<b>125</b>
IV. La imitación premoderna en arquitectura	127
1. <i>Ars Imitatio Naturae</i>	136
2. La imitación de la Naturaleza del Renacimiento al clasicismo francés	156
3. El origen de la Modernidad. El experimento de lo pintoresco	176
4. <i>La Naturaleza imita al Arte</i> . El paisaje se emancipa	196

V.	Nuevos modos de pensar. Nuevas interpretaciones de la Naturaleza	215
	1. La arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y la imitación de modelos	225
	2. Arquetipos en los proyectos de Gunnar Asplund y Alvar Aalto	247
	3. El proyecto ético en la arquitectura de Mies van der Rohe	271
	4. Del paisaje de la <i>ville Savoye</i> a la <i>casa Malaparte</i> como paisaje	291
VI.	Visiones desnaturalizadas. El paisaje como material de proyecto	313
	1. Patrimonio, Piedras, Paisaje. Valores absolutos, valores relativos	326
	2. La disolución de la arquitectura en el paisaje. Neutra, Barragán y Pikionis	347
	3. Naturaleza, Arquitectura, Paisaje vs. Territorio, Ambiente, Contexto	373
	4. La aparición del <i>genius loci</i> . Los 'graffitis terrestres' de Gabetti e Isola	398
<b>PARTE TERCERA</b>		
	LA REFERENCIA DEL PAISAJE	421
VII.	La abstracción del paisaje	423
	1. El paisaje de los no-lugares	437
	2. El deseo de paisaje	454
	3. El acontecer del paisaje. Alvaro Siza	471
	4. El tiempo del paisaje. Tadao Ando	485
	5. La mutación del paisaje. Frank Gehry	499
VIII.	El paisaje: ejemplo y experiencia	517
	1. El paisaje de la densidad. Steven Holl	534
	2. El paisaje de la geología. Zaha Hadid	553
	3. El paisaje como <i>palimpsesto</i> . Peter Zumthor	575
	4. El paisaje de la variación y la repetición. Enric Miralles	591
	5. El paisaje de los materiales. Herzog & de Meuron	610
IX.	Nuevas vías, nuevos paisajes por descubrir	635
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>		647

# INTRODUCCIÓN







## INTRODUCCIÓN

*“Todo el mundo sabe lo que es un paisaje;...”*<sup>1</sup> decía Francisco Giner de los Ríos, por lo ambiguo y complejo de un término que expresa un concepto con muchos significados, tantos como personas. *“...Pero algunos quisiéramos saber, en primer lugar, de qué se trata verdaderamente. Ante un determinado cuadro o página, nos preguntamos: ¿hasta qué punto es esto un paisaje? Pregunta que carecería de sentido si no creyésemos poseer una idea previa, un concepto-límite...”* mantiene Claudio Guillén, cuando reflexiona sobre este tema de vaguedades movedizas y carácter indeciso.<sup>2</sup>

Que la ambigüedad y vaguedad sean connaturales al término es un hecho asumido, también uno de sus aspectos más fecundos. La variedad de acepciones del paisaje conduce a menudo a incomprensiones pero esconde al mismo tiempo un interés, una implícita proposición, un fermento utilizado con múltiples intenciones en diversas disciplinas, de modo cada vez más frecuente. Precisamente por ello siempre está disponible a intersecciones inéditas y aperturas inesperadas. Inmediatamente evanescente, el término paisaje provoca una disolución radical de las parejas

---

<sup>1</sup> F. Giner de los Ríos, “Paisaje”, en *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, Fundación Giner de los Ríos, Madrid 1999, pág. 95. Este conocido artículo fue publicado por vez primera en dos entregas de *La Ilustración Artística* de Barcelona. La primera en el número 219 del 8 de marzo de 1886, págs. 91-92; y la segunda en el número 220 de 15 de marzo de 1886, págs. 103-104.

<sup>2</sup> C. Guillén, *Múltiples Moradas*, Tusquets, Barcelona 1998, pág. 98.

elemento/contexto, fondo/figura, con las que se cruza muchas veces en su recorrido. El término remite, no al intercambio entre entidades separadas, sino a la anulación del límite mismo entre el yo y el mundo, entre sujeto y objeto, entre artificio y Naturaleza.

La búsqueda del paisaje supone una mirada del hombre a espacios abiertos, ya existentes, extensos o ilimitados, en los que pueden descubrirse el valor de otras realidades. ¿Buscan los hombres a través del paisaje aquello que no son? ¿Ocupa ahora el paisaje la posición del “otro” que ocupó la Naturaleza durante siglos?

### **Paisaje del hombre invisible**

La máquina como modelo de todo fenómeno físico, de todo comportamiento racional, como expresión de una nueva cultura y una nueva arquitectura fue, desde comienzos del siglo XX, el mito salvador al que todos se debían someter, incluso la creación artística. La superioridad técnica del hombre acabó colocando a la Naturaleza como algo externo a él mismo, como lo “otro”. Un elemento extraño que, no obstante, debía ser conservado y mantenido, como los monumentos del pasado o los zoológicos. La consecuencia fue que se reservaron los espacios naturales “vírgenes” más sobresalientes como áreas u objeto de interés, convirtiéndose en parques o espacios protegidos. Una protección de raíz ambientalista que buscaba la preservación de zonas con un componente natural muy marcado y una presencia humana escasa, siendo raro que se valoraran estos espacios como algo, ineludiblemente, antropizado por el hombre.

La sospecha verificada que el batir de las alas de una mariposa en la selva amazónica puede ejercitar una influencia sobre las condiciones atmosféricas hasta el punto de desatar un posible ciclón en otra parte del globo terráqueo, sintetiza la noción de la dependencia sensible en condiciones iniciales de la teoría del caos y ha sido definitiva para consolidar la mala conciencia de la sociedad post-industrial.<sup>3</sup> Una conciencia que provoca una especial sensibilidad ante los

---

<sup>3</sup> Es el conocido “efecto mariposa” descubierto casualmente por Edward Lorenz en 1961 cuando al introducir unas datos atmosféricos en un modelo de predicción meteorológica redondeó de seis a tres decimales y provocó unos resultados de consecuencias impredecibles. Cfr. E. N. Lorenz, *La esencia del caos*, trad. esp. F. Páez de la Cadena, Debate, Madrid 1995 (*The essence of chaos*, Massachusetts 1961)

problemas de uso de la Naturaleza, una preocupación por la fragilidad de los equilibrios físicos y por la incidencia de las actuaciones humanas. Transcurrido el siglo XX, la ilusión por la máquina ha sido sustituida por la admiración que ejercen sus ruinas.

Hoy en día, existe una valoración del paisaje, en el marco de la citada cultura de protección de la Naturaleza arraigada por completo, que induce movimientos masivos de población para el disfrute de la misma. Valoración eco-ambiental que ha acabado desembocando en una especie de “frenesí paisajístico”. Sin embargo, desde Ruskin el paisaje es algo definitivamente cultural, no natural, pensamos en ir al encuentro de la Naturaleza y somos espectadores de una obra producida. El paisaje se convierte en un espejo de las relaciones Hombre–Naturaleza.

Esa creciente preocupación por la agresión que el paisaje sufre cotidianamente en el mundo civilizado pone en evidencia la mala conciencia del hombre postmoderno. El hombre realiza una especie de exorcismo contra su inexorable papel de agente transformador de la costra terrestre, intentando maquillar sus propios productos, sus propias obras; como si las manufacturas humanas no fueran parte de la Naturaleza, igual que las barreras de coral o las presas de los castores. Esta actitud –o estrategia– de camuflaje se nutre de motivaciones ecológicas o novedades tecnológicas pero no va más allá de ser una máscara sobrepuesta a intervenciones en las que, paradójicamente de manera consciente o inconsciente, se sigue ignorando a la Naturaleza que se dice respetar, construyendo un paisaje donde el hombre se hace invisible. Es una constatación decepcionante para un arquitecto, para alguien que proyecta y construye los lugares donde deben vivir los seres humanos. De aquí parte el presente trabajo.

La actitud de preservar ‘ecológicamente’ un entorno que psicológicamente resulta extraño se debe, según Rafael Argullol, a que el hombre moderno ya no está familiarizado con la consideración de la Naturaleza como un todo en el que participa y al que pertenece, por lo que sería oportuno y necesario, en la actual época de crisis y desconcierto, plantearse de nuevo el vínculo Hombre–Naturaleza y dejar de entender lo natural como algo externo a lo humano.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> R. Argullol, E. Trias, *El cansancio de Occidente*, Destino, Barcelona 1992, pág. 103.

Motivados por éste y otros pensadores contemporáneos, situándonos siempre más cerca de las preguntas que de las respuestas, en esta tesis queremos investigar: ¿qué arquitectura surge de una sociedad cuya relación con la Naturaleza está rota? ¿imita todavía la arquitectura a la Naturaleza? o ¿imita al paisaje?; ¿la arquitectura es paisaje? o ¿el paisaje es arquitectura?; ¿qué arquitectura es posible en un paisaje donde el hombre quiere ser invisible?

### **El Paisaje imita al Arte**

La relación Arquitectura-Naturaleza tiene su ratificación contemporánea en la idea de *paisaje*. La génesis del término demuestra como la presencia del hombre, de sus signos de antropización, ha sido un elemento fundamental para comprender y aprehender el territorio natural, atribuyéndole una serie de valores no sólo de índole estético. Cuando se contempla un paisaje, éste aparece como el fondo de una figura transparente que es la vida humana misma. El paisaje es una entidad que liga indisolublemente Naturaleza y Arquitectura, Naturaleza y Sociedad, definiendo un carácter en continua ambivalencia entre la imagen y lo real, hasta tal punto, que podría definirse al paisaje como una invención de la realidad.

La pintura, la literatura, la poesía, la música han expresado el sentido y el valor de la contemplación de la Naturaleza, del sentirse en “armonía” con ella. La percepción humana del paisaje deja transparentar un acuerdo profundo, una descodificación que implica incluso a la herencia biológica de la especie. El protagonista de la novela *Trastorno* comenta que “[su madre] *le había dicho con frecuencia que nosotros éramos más hijos del paisaje que nos rodeaba que de nuestros padres*”.<sup>5</sup> Rilke, en la tercera de las *Elegías de Duino*, describe con extraordinaria profundidad la condición del amor humano como una situación en la que las experiencias se acumulan y se funden una en otra.<sup>6</sup> Lo que Rilke dice del amor podría decirse del sentido del equilibrio y armonía que produce en el ser humano la contemplación de un paisaje.

---

<sup>5</sup> Y continúa diciendo: “*Habiendo tenido esa idea durante toda su vida, mi madre nos había considerado –y a mi hermana aún más que a mí– como seres nacidos de la Naturaleza, por lo que siempre le habíamos sido extraños*”. T. Bernhard, *Trastorno*, trad. esp. M. Saénz, Alfaguara, Madrid 1999, pág. 28. (*Verstörung*, Frankfurt am Main 1967)

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *Elegías a Duino. Los Sonetos a Orfeo*, trad. esp. E. Barjau, Cátedra, Madrid 2004, pág. 78. (*Duiniser Elegien. Sonette an Orpheus*, Leipzig 1930)

En la búsqueda de lo bello ha existido siempre un deseo de entender la relación con el medio en el que nos encontramos. Desde Aristóteles, el Arte ha imitado a la Naturaleza, como una manera de superar la relación de inferioridad, casi de supervivencia, que el hombre ha tenido hacia ella, perfeccionando así un proceso natural imperfecto. En ese contexto, la imitación arquitectónica no ha sido, ni es, una imitación superficial de otras formas existentes, naturales o artificiales, sino una imitación que tiende a tomar de la cosas aquello que las trasciende, aquello que permite su posible utilización en función de las necesidades y deseos del hombre. La casa deriva de la experiencia del árbol, de la caverna, del nido de los pájaros, pero al mismo tiempo se refiere al arquetipo de la vida prenatal en lo íntimo del seno materno. El hombre primitivo al construirla no se proponía imitar determinadas formas, sino reproducir unas condiciones de vida imaginadas o directamente extraídas de su experiencia, insertando su propia acción constructiva dentro de la Naturaleza.

Si la pintura y la escultura permitieron al hombre expresar su capacidad de conocimiento y descripción de las formas naturales, la arquitectura le permitió acceder al dominio del inconsciente, dando forma a arquetipos que traducían la experiencia natural, buscando reiterar no sólo formas sino estructuras profundas, de manera tal, que en el objeto construido aquella experiencia volviera a aparecer. Sin embargo, en la Modernidad el concepto de imitación se vuelve prolemático, resultará incompatible con la idea moderna de sujeto libre, autónomo, creador, capaz de transformar y dominar el mundo.

Con la crisis de la Modernidad, a finales del siglo XIX, el pensamiento filosófico se instala en una crítica generalizada a la metafísica tradicional y todas las tendencias filosóficas contemporáneas encuentran su casa común en el llamado *paradigma* o *giro lingüístico*: el lenguaje ordinario y natural se considera como un nuevo modo de pensar que sustituye a la filosofía de la identidad clásica. El paradigma lingüístico logró una hegemonía tan amplia en el pensamiento contemporáneo y en las artes que acabó dejando sin explorar nuevas formas de pensar o posibles salidas a la crisis que pretendía superar.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. J. Gomá, *Imitación y Experiencia*, Pre-Textos, Valencia 2003, págs. 25-44.



Paralelamente a la crisis filosófica surge un renovado interés por la imitación. Distintas perspectivas disciplinares vuelven a reflexionar sobre los mitos de la palingenesia, los arquetipos, los aspectos irracionales y míticos de la experiencia humana. Cuando Oscar Wilde, parafraseando a Ovidio e invirtiendo la fórmula de Aristóteles, sentencia que es la Naturaleza la que imita al Arte, anuncia un nuevo tipo de imitación moderna. La coincidencia temporal, a lo largo del siglo veinte, de la crisis de la filosofía moderna con el auge de nuevas investigaciones sobre la imitación en diferentes disciplinas cobra un significado inesperado, porque ha permitido la proposición de una teoría de la imitación, nunca antes planteada, en el contexto de los nuevos modos de pensar que se habían propuesto las corrientes filosóficas del siglo pasado, permitiendo superar así la dictadura del pensamiento lingüístico.

La nueva clase de imitación que surge a lo largo del siglo veinte es diferente a las tres clases de imitación premodernas –de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos–. Es una imitación donde el modelo es siempre un sujeto que suscita el deseo y la acción libre en otro sujeto, es decir, la nueva relación imitativa contemporánea se establece entre dos sujetos libres y racionales. Esta libertad e intersubjetividad era la que faltaba en las imitaciones clásicas, y es lo que hace que la nueva clase de imitación sea especialmente contemporánea.

Con la imitación se entra en el terreno minado de la *mimesis*. Desde Platón existirá una gradación entre *buena* y *mala* mimesis. Pero también se accede a los dominios inagotables y ambiguos de la intuición, la memoria, la analogía... Ésta última configura una repetición diferente, una semejanza que recuerda lo que une a los miembros de una familia. La analogía es un proceso que permite identificar o construir unas relaciones que la lógica de la identidad, presente y consciente en todos los procesos de abstracción del pensamiento, no puede, ni permite intuir o buscar. La analogía se caracteriza por un concreto arcaísmo, por una organización temática inconsciente, por la carga afectiva y emocional que es capaz de proyectar sobre los objetos de la experiencia existencial.

Si el paisaje es algo construido por el hombre, si se muestra que es un sujeto moderno, se podría mantener que el paisaje imita arte. Pero sobre todo que el paisaje es un modelo o referente en la arquitectura contemporánea que ofrece la inexplorada posibilidad teórica de investigar el

concepto como un ejemplo universal y concreto para los arquitectos, es decir, es un caso individual que encierra una determinada ley general, y por ello puede ser intuitivo y captado por el deseo, arraigando con fuerza en la experiencia arquitectónica contemporánea.

Este ensayo propone o intenta verificar una hipótesis de trabajo que mantiene que el paisaje es un referente figurativo, analógico, emocional, en definitiva, un prototipo o modelo de imitación en la arquitectura contemporánea.

La centralidad del paisaje, como objeto específico de estudio, asume valencias y connotaciones muy amplias que trascienden disciplinas individuales y campos operativos concretos para pasar a un nivel teórico especulativo. La falta de fronteras en la materia de la que parte esta tesis ha supuesto un cúmulo de dificultades que, sólo parcialmente, han podido ser superadas acudiendo a disciplinas como la geografía, la filosofía, la historia, siendo conscientes de los riesgos que se corrían con el manejo diletante de las mismas. También se ha tenido una clara conciencia de las limitaciones que tiene un trabajo que versa sobre un tema tan amplio y abierto. Por ello, la presente investigación intenta centrarse en la relación entre arquitectura y paisaje, y más concretamente en obras y proyectos que se realizan en unos límites temporales que van desde el inicio y desarrollo del proyecto moderno hasta el momento contemporáneo. Un periodo coincidente con la gran crisis de la filosofía de la identidad acaecida durante el siglo XX.

El paisaje no fue afrontado de manera explícita en los escritos y obras de los arquitectos modernos, no constaba en sus libros de notas, a no ser que fuera como un concepto sanitario o recreativo, como alfombra verde o *tapis vert*. La dimensión estética o simbólica, que tradicionalmente formaba parte de los proyectos de jardines o paisajes, quedó descartada por el Movimiento Moderno, siendo sustituida por otras razones de índole utilitaria. El jardín tradicional o el parque se veían como el producto artificial de una cultura obsoleta sin importancia para las necesidades de una época eminentemente maquinista. Cuando los pioneros del Movimiento Moderno se dirigían hacia lo natural subyacía, aparentemente, un deseo de deshacerse de cualquier atadura y comenzar de nuevo.

## Paisaje y Arquitectura



Croquis en la casa de los padres de Le Corbusier. Alvaro Siza, 1981

Sin embargo, Le Corbusier demuestra una especial sensibilidad en la forma de emplazar sus edificios en un paisaje que se constituye en fondo. El primer Mies relacionaba sus casas con el paisaje mediante la creación de muros en los que se recortaban huecos, mientras que el último Mies utilizó plantas y árboles en forma subordinada como un medio para prolongar el orden creado por sus edificios. Asplund y Aalto nos ofrecen algunas lecciones profundas sobre la forma de entender el paisaje nórdico y la relación de éste con los edificios. Todos estos maestros del Movimiento Moderno recibieron una formación académica de ascendencia clasicista, el problema es que no transmitieron nunca su forma de aprehender los elementos que admiraban, ya fueran naturales o artificiales. Es necesario, por tanto, volver sobre el proyecto moderno, revisando su forma de proyectar, sus referencias y, en particular, su relación con el paisaje.

Analizando con otra mirada algunos de los proyectos particularmente atentos al tema de la relación Hombre-Naturaleza se redescubre, no sólo la raíz moderna del tema del paisaje como material de proyecto, sino la destilación sutil hacia la arquitectura de nuevas maneras de pensar que van surgiendo en el pensamiento contemporáneo. En muchos de los proyectos, existirán referencias a modelos existentes, naturales o artificiales. Unas referencias que no implicarán ceder a deseos o impulsos irreflexivos sino que abrirán al arquitecto moderno la posibilidad de acceder a la forma de racionalidad y universalidad que el modelo presentaba. Ahora será un modelo diferente al de la premodernidad. El antiguo objeto-modelo se convierte en un sujeto que suscita la acción racional de imitarlo en otro sujeto. La Naturaleza como modelo-objeto, ideal, eterno, estático, completo e inmutable se transformará en un modelo-sujeto denominado *Paisaje*.

Transcurrido el siglo pasado, en la década de los noventa, el paisaje, con toda su ambigüedad e indefinición, se convierte en uno de los objetivos preferentes del debate contemporáneo en arquitectura. Sin embargo, con el paisaje como coartada parece que la atención de la disciplina arquitectónica se ha ido deslizando progresivamente hacia una renuncia de los peculiares instrumentos analíticos y operativos del arquitecto –la medida, el dibujo, el proyecto– en favor de la imagen fotográfica o infográfica, del video, del montaje, de la instalación efímera, de derivas de ascendencia situacionista, o de planteamientos llamados paisajistas.

Lo que pretende mostrar este trabajo es que el paisaje, como referente, es un material más del proyecto, objeto de investigación con los métodos y herramientas de la disciplina arquitectónica. El paisaje son trazas de una realidad interior que proyecta el propio deseo interpretando el mundo; pero también es una estructura de relaciones, a diversas escalas, que el proyecto reconstruye buscando la definición de un contexto propio de pertenencia, estético, histórico o cultural. Estas razones justifican su elección como objeto de la presente tesis.

Se aborda la presente investigación desde el punto de vista de un arquitecto, pero sobre todo en el marco de la docencia de arquitectura. La labor docente ha perfilado, en ciertos aspectos, esta tesis. El paisaje podría ser entendido como resultado de una práctica proyectual, no muy diferente de la que el arquitecto aplica a un edificio o a un conjunto edificado y, por tanto, también podría ser entendido como modelo. La consideración del paisaje como referente y, por tanto, como material de proyecto conlleva una investigación paralela sobre el método o proceso de proyecto.

El proyecto arquitectónico es una respuesta a un problema. Nace de la constatación de que una determinada situación no es satisfactoria y es necesaria su modificación. La noción de material de proyecto presupone una concepción histórica, ya que lleva implícito el germen del proceso de superación de una situación inicial. El proyecto en su inicio no puede encontrar ayuda sólo en la lógica racional, sobre todo porque debe satisfacer necesidades que no son sólo materiales sino básicamente espirituales, de deseo, mutación, cambio... Necesidades que precisan de una interpretación. Cuando se comienza a proyectar, el pensamiento se mueve en múltiples direcciones buscando “referencias” con el objetivo de tomar, incluso fuera de la arquitectura, imágenes, esquemas, modelos, que permitan transponer determinadas propiedades de una realidad a otra. Se barajan posibles soluciones para descartarlas tras una primera verificación y se vuelve a comenzar desde el principio en un proceso de continúa reinterpretación, hasta que en torno a un ejemplo o imagen se condensan un conjunto de factores, de analogías, de contraposiciones, que permite seguir adelante con el proyecto.

El proceso de proyecto sigue un procedimiento discontinuo y empírico, de constante ensayo y error. La razón vacila y constantemente nos traiciona, “*de entre los innumerables efectos o*

## El paisaje como material de proyecto



Gesto instintivo de protegerse de la lluvia.  
Ilustración del tratado de Filarete, 1460

*impresiones ante los que el corazón, el intelecto, o (más generalmente) el alma se muestran susceptibles, ¿cuál habré de elegir en las presentes circunstancias?*<sup>8</sup> dice Edgar Allan Poe. Ese era el punto en el que los poetas invocaban a las musas y, en particular, a la Memoria que era la que precedía en la mitología griega a la función poética. El pensamiento arquitectónico trabaja con la intuición, la analogía y la memoria, porque sin memoria no hay poesía. Y la memoria es necesaria para que el individuo contemporáneo pueda definir su identidad y su propio medio. Pero, en algunos momentos, también es necesaria la razón para imponer rigor a determinadas decisiones de proyecto. La inteligencia racional se mezcla con la intuición, en un momento u otro del proceso de proyecto, y ese intercambio es especialmente fructífero.

La transmisión y comunicación de los procedimientos o mecanismos del proyecto arquitectónico, más allá de la propia experiencia autobiográfica, es muy difícil en la actualidad. En primer lugar, por la tremenda exaltación de la originalidad –una fuente de interés tan palpable como fácil de obtener, según Poe– y la obsesión por la genialidad, ambas impuestas desde la Modernidad. Estas circunstancias han provocado que cada arquitecto se convierta en inventor de una técnica personal, a menudo en una neurótica carrera para superar lo convencional cuando esto ha llegado a ser un lugar común. Y en segundo lugar, por la inadecuación de los medios racionales para acercarse a los aspectos más sustanciales de la arquitectura: los sentidos, la emoción, el tiempo, el paisaje... Quizá por este motivo sólo se comprende la arquitectura cuando se vive, se usa, se recorre, se toca, su huele. De estas particularidades se derivan algunos de los límites y dificultades de un trabajo que pretende hablar de arquitectura.

Sin embargo, los procedimientos y metodologías de las técnicas de proyecto sólo es posible transmitirlos con instrumentos racionales, los únicos posibles en una tesis, de ahí que ésta asuma una estructura clásica con hipótesis de partida, objeto, contenidos, posición, estructura, método, aportaciones y conclusiones.

---

<sup>8</sup> E. A. Poe, *La filosofía de la composición*, trad. esp. J. L. Palomares, Cuadernos de Langre, El Escorial 2001. (*The philosophy of composition*, New York 1846)



La investigación será siempre una indagación desde una dimensión provisional, problematizando e interrogando. En ese proceso precisaremos qué entendemos por *paisaje*, pero sin pretender agotar el significado del concepto. Intentaremos precisar qué entiende el arquitecto cuando utiliza el término *paisaje*, ya que se trata un concepto que obliga al sujeto a declarar su propia posición respecto al objeto operado. Más que trazar una línea continua, con el pretexto del paisaje y usando el paisaje, intentaremos descubrir los nexos sutiles de éste dentro de la *acción* que es el proceso de proyecto. Acción o praxis de proyectar en la que las referencias son como una red de modelos en la que confluye y se relaciona la topografía multiforme y heterogénea de la arquitectura contemporánea. Una red radicada en asonancias, consensos y continuidades, asumiendo, en definitiva, un método lejano de contenedores disciplinares o paradigmas. El acercamiento a la arquitectura contemporánea a través del paisaje nos llevará a dar un rodeo en el que, al analizar el proceso de proyecto nos encontraremos, inevitablemente, con una nueva forma de imitación.

Procederemos con un método que será similar a la ejecución de una topografía: la determinación de una serie de puntos, no necesariamente unidos, que en su conjunto tridimensional acabarán dibujando un paisaje. Los puntos consistirán en proyectos y obras realizadas por arquitectos, con el fin de encontrar en la especificidad de cada método de trabajo determinados valores comunes que han considerado al paisaje como un *universal concreto*, y como parte indisoluble de la cultura de nuestro tiempo. La labor de síntesis e interpretación de la sociedad actual que realizan estos arquitectos, por la calidad de su trabajo, su prestigio y autoridad reconocida, nos servirán a su vez de ejemplo y referencia, sin necesidad de asumir una ideología que busque en cada proyecto una legitimación o coherencia con una teoría general.

Somos ejemplos rodeados de ejemplos envueltos en una red de influencias recíprocas. Las obras de arquitectura son variaciones o imitaciones de modelos existentes pero principalmente son modelos de imitación futuros. Una obra arquitectónica puede llegar a ser ejemplo y modelo a la vez. Pero para que la acción imitativa de ese modelo sea racional, no infantil, gregaria o arbitraria, la selección de ejemplos se convierte en una cuestión central. Será preciso distinguir el mejor o más auténtico entre la variedad de ejemplos que se nos ofrecen, conocer la esencia de éstos, si son capaces de argumentar y comunicar a terceros, y qué tipo de experiencia cabe extraer de

ellos. Por ello, el presente ensayo se construye con ejemplos de arquitectura, son “fragmentos ejemplares”, seleccionados aplicando los criterios anteriores y siendo conscientes que ante la crisis de certezas absolutas, intentamos siempre un acercamiento parcial, unas líneas de reflexión que en términos relativamente fiables nos permitan un cierto conocimiento.

### ***Imitatio Naturae***

Uno de los objetivos de esta tesis es presentar el paisaje como referente en la arquitectura contemporánea, por lo que la investigación sobre el proceso de proyecto de los arquitectos se convierte en necesaria y obligatoria. La indagación sobre la acción de proyectar ha conducido a estudiar un tema que, aunque fue proscrito en la Modernidad, ha tenido y tiene una incidencia fundamental en el hacer del proyecto de arquitectura: la imitación. Para ello, esta tesis se divide en tres partes, cada una subdividida en tres capítulos con diversos apartados. Cada parte analiza un aspecto determinado de la hipótesis con el objeto de demostrarla. Los capítulos, aunque podrían ser leídos con cierta autonomía, en su conjunto desarrollan la línea argumental de la tesis para converger al final en las conclusiones.

La parte primera tratar de presentar, siquiera esquemáticamente y sin propósito de originalidad, una interpretación contemporánea del paisaje, actúa como fondo, introduce la exposición de las partes siguientes y propone la hipótesis. Las partes segunda y tercera son la aportación principal de la tesis y la desarrollan.

La perspectiva histórica es algo que compromete y a la vez estimula la visión de la realidad. La historicidad del proyecto de arquitectura se considera en este trabajo sin ningún género de dudas. La parte segunda, la más extensa, contiene una exposición no tanto sobre el paisaje, concepto que aparece por vez primera en el siglo XVII, sino sobre las etapas históricas de la relación Arquitectura-Naturaleza a través de la imitación. El largo rodeo que se realiza por la imitación en arquitectura, y más concretamente por la imitación de la Naturaleza, acaba enseñando cómo aparece en el siglo veinte una nueva manera de pensar la arquitectura en relación a la Naturaleza. Se pasa de una sola *Imitatio Naturae* a múltiples visiones desnaturalizadas. Termina esta parte analizando los ‘graffitis terrestres’ de Gabetti e Isola que, con un radio de un kilómetro, intentan ser visibles desde la luna.

La parte tercera analiza, sobre la base de los resultados de las anteriores, obras de arquitectos contemporáneos e indaga sobre las características del paisaje como referente o prototipo de imitación en su arquitectura. Investiga al modelo, es decir al paisaje, su ejemplaridad, y estudia si el paisaje puede cumplir los requisitos para ser un prototipo, además, investiga la acción imitativa del sujeto, o sea, el proceso de proyecto de determinados arquitectos contemporáneos.

La parte primera prepara, en definitiva, la exposición de las partes segunda y tercera, aportando una interpretación contemporánea del paisaje en la que situar y contextualizar las obras de arquitectura que se presentan en este trabajo. La investigación se desarrolla con el común denominador del paisaje pero recorrida constantemente por una línea que se vuelve discontinúa a partir de la Modernidad y que nunca desaparece del todo: la imitación. Paisaje, arquitectura e imitación aparecerán independientes o entrelazadas en el cuerpo del ensayo, pero convergerán al final en las conclusiones, donde además se expondrán las nuevas vías de investigación o caminos que intenta abrir esta tesis.

Cuando se proyecta se buscan referencias que imitar o emular. El modelo-sujeto, con sus reglas estructurales o principios, provoca un deseo y propone un procedimiento: la acción racional de imitar en el sujeto-arquitecto igualmente libre, éste al imitar obtiene una experiencia de la que extrae conclusiones para el próximo proyecto arquitectónico. El arquitecto no percibe un sólo referente en una experiencia única, sino que a lo largo de su trabajo experimenta una pluralidad de referencias, selecciona entre ellas las que le valen de ejemplos y antiejesemplos, y acumula las más útiles en un almacén que utiliza en la acción de proyectar. Sin embargo, el arquitecto cuando experimenta una determinada referencia advierte que ésta es sólo provisional, nunca satisface por completo sus expectativas. La experiencia del proyecto demuestra un error de juicio y con él, el reinicio de la búsqueda en otro modelo, en otro proyecto.

A diferencia de la época premoderna en la que la imitación estaba compuesta por la estática pareja modelo-copia, en la imitación actual la acción de imitar se compone de dos elementos cambiantes: la acción imitativa del sujeto imitador o proceso de proyecto del arquitecto y el modelo, referente o prototipo imitado, que en esta investigación es el paisaje. La praxis sustituye a la copia.

### **El paisaje como referente en la arquitectura contemporánea**

Si queremos demostrar la hipótesis que el paisaje es un referente en la arquitectura contemporánea, deberemos probar que la imitación de este referente en el proceso de proyecto de los arquitectos es, en primer lugar una *acción*, una praxis del arquitecto, y lo que caracteriza esta acción respecto a otras es la racionalidad y el deseo que la promueve. El arquitecto-sujeto percibe la ejemplaridad de un prototipo-paisaje, lo que suscita en aquél un deseo racional e incoativo de imitación.<sup>9</sup> Se deberá probar, igualmente, que el paisaje puede ser un prototipo o referente. Lo que quiere decir que debe tener una tipicidad, que puede ser generalizable o repetible por otros, en segundo lugar que debe ser normal, o sea, lo que se constituye en norma porque pertenece a una naturaleza o necesidad compartida. Pericles cuando exhorta a los ciudadanos diciendo: “*amamos la belleza sin extravagancia*”,<sup>10</sup> supone que la excelencia reside en la elevación de lo que hay de común, eludiendo parcelas exclusivas de extravagancia. Un prototipo o modelo no es la expresión más perfecta de un valor sino la combinación imperfecta y simultánea de una serie de valores. Si demostramos que el paisaje es la forma de una armonía generalizable de valores estéticos, económicos, vitales, etc., se podría mostrar posteriormente que puede ser un modelo, referente o prototipo para la arquitectura.

Para los arquitectos contemporáneos el paisaje se constituye en el ejemplo de un modelo y a la vez modelo mismo, lo que significa que se produce una coincidencia entre lo universal y lo concreto (*exemplar* y *exemplum*). Conviene aclarar en este punto que el concepto universal, tal y como se entiende en esta tesis, no se refiere a que el paisaje sea común a todas las culturas, ni que signifique lo mismo a lo largo del tiempo. El paisaje es algo concreto pero dotado de una cierta ley general reconocible que provoca un deseo. Sin embargo, la experiencia enseña que la imitación de ese ejemplo perfecto, aunque necesaria, resulta imposible, por lo que siempre es necesario volver a empezar con un nuevo proyecto. Estos conceptos se analizarán en la última parte de la tesis.

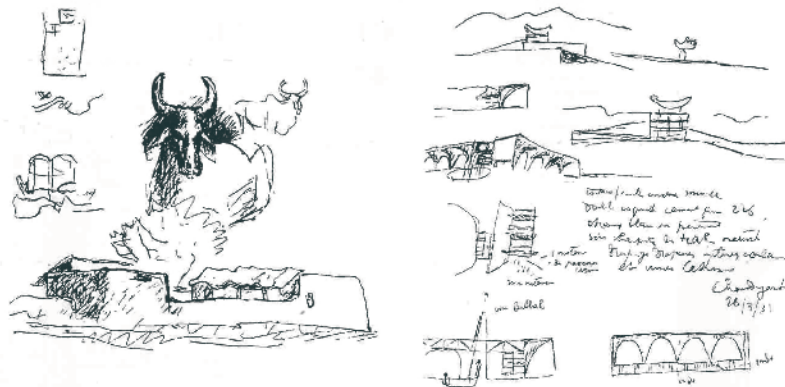
---

<sup>9</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 356-360.

<sup>10</sup> Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, trad. esp. J.J. Torres Esbarranch, Gredos, Madrid 2000.

La tesis, como el proyecto de arquitectura, es un proceso de búsqueda empírico que se realiza entre dudas e incertidumbres, entre oficio e improvisadas intuiciones. Edgar Allan Poe lo describe de manera espléndida: *“La mayoría de los escritores –y, sobre todo, los poetas– prefiere dar a entender que compone en una especie de delicioso frenesí –o intuición extática– y en verdad se echarían a temblar si se dejase al lector escudriñar entre bastidores, quedando al descubierto la elaboración y las vacilaciones del pensamiento en bruto, los verdaderos propósitos logrados tan sólo en el último instante, los innumerables vislumbres de ideas que no acaban de madurar plenamente, las fantasías que pese a haber madurado son abandonadas por incontrolables en medio de la desesperación, las cautelosas selecciones y rechazos, las penosas tachaduras e interpolaciones y, en fin, los engranajes, los mecanismos de la tramoya para el cambio de decorado, las escalas y las trampillas, las plumas de gallo, el colorete y los lunares postizos, lo que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, son los accesorios propios del histrión literario”*.<sup>11</sup>

En numerosas ocasiones, durante el desarrollo de esta tesis, hemos entrado en callejones sin salida, más de las deseadas; otras veces hemos tenido que cortar ramas gruesas de la reflexión al introducirnos en materias o disciplinas desconocidas. Sin embargo, como en un proyecto, de todas estas circunstancias y contingencias hemos aprendido y de todas ellas la obra terminada conserva sus trazas.



Apuntes de cuaderno de viaje y croquis del Capitolio de Chandigarh, Le Corbusier 1951

<sup>11</sup> E. A. Poe, op. cit., págs. 29-30.



PARTE PRIMERA

## LA NATURALEZA DEL PAISAJE



## I. El paisaje como fenómeno cultural

El paisaje es a la vez omisión y conquista del hombre. “*Así es como vemos el mundo*”, declaró Magritte en una conferencia en 1938, para explicar su pintura *La condición humana*, en la que un cuadro ha sido sobrepuesto a la escena que describe, sin que entre los dos haya distinción o solución de continuidad: “*lo vemos como si estuviera fuera de nosotros incluso si es una simple representación mental de lo que experimentamos en el interior*”.<sup>1</sup> Lo que está más allá de los vidrios de nuestra percepción mental, dice Magritte, requiere un dibujo antes de que podamos discernir correctamente la forma. Son la cultura, la convención y el acto cognoscitivo los que forman el dibujo, los que aportan a la retina una impresión de las cualidades que percibimos como belleza. En el paisaje el hombre se vuelve invisible, pero no su mirada. Mirar ¿es descubrir, es proyectar o es también crear?; observar ¿es compartir o es significar? ¿Es el paisaje lo que permite enfocar estos interrogantes?

La noción de paisaje en la que el hombre es invisible, se refiere a una concepción estética ligada a la percepción visual y a las sensaciones que provocan las formas que se perciben. Pero el término posee además otras acepciones que derivan de diferentes disciplinas, por lo que un paisaje no es sólo una imagen visual, ni fotográfica, sino que comprende una gran complejidad de significados. La actual naturaleza ambigua del concepto paisaje está en el origen de estos significados que

---

<sup>1</sup> S. Schama, *Paesaggio e Memoria*, trad. it. P. Mazzarelli, Mondadori, Milano 1997, pág. 12. (*Landscape and Memory*, London 1997)



*La condición humana.* René Magritte, 1933

han tenido una continua oscilación entre dato físico e interpretación cultural, lo que ha permitido entender el paisaje tanto como el lugar cristalizado de un tiempo soprahistórico en el interior del cual reencontrar el ciclo perenne del tiempo natural, como el lugar material en el cual leer los signos que la sociedad y sus culturas han atribuido al propio ambiente de vida.

Esta polisemia del paisaje le da al término una peculiar característica que nunca perderá en los autores que lo usan, contribuyendo a que la palabra, aunque utilizada en un contexto determinado, evoque al mismo tiempo los demás. Por ello el concepto de paisaje mantiene una significación siempre móvil, utilizado en un ámbito puede connotar a los restantes. Lo que el paisaje propone no es una simple dilatación, sino asunción de un punto de vista, de una mirada. En esta primera parte no se pretende ser exhaustivo, ni agotar todos los puntos de vista del paisaje, sino crear un marco de referencia, esquemático y de alguna forma provisional, que nos permita entender cuáles son los substratos que configuran el concepto y de qué naturaleza está compuesto el paisaje.

Por tanto, en la búsqueda de una definición del concepto de *paisaje* descartamos la posibilidad de constituir un campo propio cerrado, de pertenencia exclusiva a una disciplina técnica o profesional. Si en el paisaje no reconoceremos un límite entre objeto y sujeto, no encontraremos límites entre diferentes campos operativos fundados sobre una articulación estanca de saberes. Tampoco fronteras entre escalas que propondrían, por ejemplo, un intercambio consensuado pero impropio entre territorio y paisaje, adscribiendo el territorio a la “gran dimensión” en la que el paisaje no sería otra cosa que aspecto visual y formal del territorio. Un intercambio a través del cual parecería que el paisaje se convierte en algo operativo pero que es una simplificación que traiciona su sentido. La renuncia a separaciones consolidadas, así como la imposibilidad de una “puesta en escala” del paisaje, alejan la fácil identificación de los contenidos del paisaje. Desde el rechazo de escala o adscripción cerrada a una disciplina plantearemos las primeras trazas sobre las que reconstruir algunos nexos.

Paisaje no es sinónimo de *territorio*. Éste se ha identificado tradicionalmente con extensión, con espacio en su acepción euclidiana, con una consideración física y una dimensión de carácter geométrico. En la última mitad del siglo XX ha habido un cambio en la percepción del territorio como

concepto básico de las disciplinas que lo estudian.<sup>2</sup> Este cambio supera el enunciado ambientalista y geométrico por otro de carácter social que contempla al territorio como un elemento no dado sino construido.<sup>3</sup> La consecuencia es que través del territorio, el paisaje se ha identificado con un sustrato natural, más o menos modificado, en el que las diversas sociedades se han desarrollado. Paisaje es diferente de *contexto*; es disolución del contexto y de la relación semántica de la pareja texto-contexto. Paisaje es algo más que *ambiente* (*umwelt, milieu, environment*) aunque aquí la distinción sea todavía más sutil y difícil, porque ambiente es una palabra genérica, tanto o más que paisaje.<sup>4</sup> Ambiente remite a una matriz cultural común a ambos términos, pero con la referencia para el ambiente de un determinismo implícito en la noción tardo-positivista de la relación individuo-ambiente, determinismo que no pertenece al paisaje. Paisaje tampoco es sinónimo de Naturaleza.

En castellano, la palabra paisaje ha denotado una cierta ambigüedad y vacilación en el uso. El Diccionario de la Real Academia Española ofrece tres definiciones: “*extensión de terreno que se ve desde un sitio*”, “*extensión de terreno considerada en su aspecto artístico*” y por último, “*pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno*”.<sup>5</sup> En la primera de estas definiciones, el paisaje es *representación* o “imagen del terreno” en cuanto que presupone un proceso en el que son identificados un *objeto* (el terreno) y un *sujeto* (el observador) que elabora la representación del terreno como *paisaje*. Se entiende el paisaje como el resultado de una correspondencia entre el que mira y la vista de un conjunto obtenida desde un punto específico de vista, es decir como imagen de algo. La segunda definición supone pensar que el objeto de la contemplación, puede considerarse como obra de arte, sin intervención

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Caniggia; G. L. Maffei, *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, trad. esp. M. García, Celeste Ediciones, Madrid 1995. (*Composizione architettonica e tipologia edilizia*, Venecia 1982)

<sup>3</sup> Este cambio de percepción se da a partir de las aportaciones de H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

<sup>4</sup> Vocablo *Ambiente*. (Del lat. *ambiens, -entis*, que rodea o cerca) Aplicase a cualquier fluido que rodea un cuerpo. Aire, atmósfera. Condiciones o circunstancias físicas o sociales económicas, etc., de un lugar, una colectividad o una época. Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª edición, Espasa Calpe, Madrid 1992, pág. 125.

<sup>5</sup> Vocablo *Paisaje*. Real Academia Española, op. cit., pág. 1501.

de artista alguno y que la belleza, por tanto, existe ahí delante de nosotros. Es un concepto decimonónico y sin embargo bastante común para la mayoría de los diccionarios. Desde esta vertiente, el paisaje es entendido como relación perceptiva, estética o cultural entre el hombre y una realidad natural o terrena donde intervienen, sobre todo, factores de índole subjetivo.<sup>6</sup>

Pero en la comprensión del paisaje también intervienen factores objetivos, la tercera definición del diccionario entiende el paisaje como representación de una entidad física: “*una cierta extensión de terreno*”. Maria Moliner propone cuatro significados para la voz paisaje: “*Extensión de campo que se ve desde un sitio. El campo considerado como espectáculo...; Pintura que representa una extensión de campo...; Se emplea en geografía con el significado de ‘configuración del terreno’*”.<sup>7</sup> Se mantienen las definiciones visuales y perceptivas pero desaparece el adjetivo artístico y aparece una acepción nueva: el paisaje como configuración del terreno. El paisaje se define como el momento de un proceso formativo que se prefigura como parte de un sistema de relaciones de elevada complejidad cuya descripción obedece a las ciencias naturales. En esta acepción el paisaje es una *realidad*, es un objeto real, en transformación perenne, pero independiente del observador o del acto de mirar.<sup>8</sup>

El origen de la palabra *paisaje* es conocido pero merece la pena recordarlo ya que revela la escasa consideración, a lo largo de los siglos, del entorno natural como un elemento con valor propio. Aunque el concepto *paisaje* tiene su origen en los Países Bajos, la palabra en castellano, según Claudio Guillén, procede de la francesa *paysage* -empleada por primera vez en 1493 por el poeta Molinet- y de la que derivarán todos los vocablos correspondientes en las demás lenguas románicas. Los vocablos franceses *paysage* y *pays* proceden a su vez del latín *pagensis* y de *pagus*. El término *pago*, casi

---

<sup>6</sup> La enciclopedia Espasa define el paisaje como “*porción de terreno considerado en su terreno artístico*” y luego pasa a definir el *paisaje campestre*, el *paisaje histórico*, el *paisaje ideal*, el *paisaje mixto* y por último define el concepto de paisaje en la pintura. VV.AA., *Enciclopedia Espasa-Calpe*, Espasa Calpe, Madrid 1919, págs. 1540-1545.

<sup>7</sup> M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid 1990, pág. 604.

<sup>8</sup> Es significativo que todos los diccionarios en castellano cuando definen el concepto de paisaje emplean el término *terreno*, entendiendo éste como “*perteneciente o relativo a la tierra*” a diferencia de otras lenguas latinas, como el italiano, donde se emplea siempre el término “*territorio*” con un significado geográfico y político muy definido, ya que como tal se entiende: “*porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.*”

siempre vinculado a la vida rural, ha tenido fuertes connotaciones utilitarias, “pagar” deriva del término anterior. Las derivaciones de *pagus* no sólo afectan a la economía sino también a la religión, como prueba la palabra “pagano”.<sup>9</sup> Según Calvo Serraller, cuando se tiene que pagar a la tierra es evidente que no pueden existir ni país ni paisaje. Alguien que está preocupado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación que los fenómenos naturales arruinen su economía para que pueda recrearse en los aspectos sensoriales de los mismos. La Naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria en la vida del hombre para que surgiera la transformación del “pago” en “país”.<sup>10</sup>

Es precisamente cuando se comienza a salir del pueblo natal, a librarse de las imposiciones del mundo natural, a partir del Renacimiento, cuando el hombre cobra conciencia de que el “pago” puede ser un “país”. Para que se difundiera esta nueva conciencia fueron decisivos no sólo el desarrollo de un género pictórico sino la aparición de elementos de contraste geográfico que únicamente podía obtener aquél cuya experiencia se enriquecía con la visión de tierras diferentes. Este contraste permitió al viajero tomar conciencia de su propia identidad. A partir de ese momento, el término “país” se utilizó no tanto para designar un motivo pictórico como para aludir a las características físicas, antropológicas, políticas, etc. que identificaban un territorio. Es significativo que se comience a difundir este término en el momento en que los “países” se iban organizando en entidades nacionales con un ámbito territorial y una personalidad política que desbordaban las dimensiones de los antiguos feudos y anunciaban los futuros Estados. Hubo necesidad pues de dar nombre a algo que los pintores habían ya iniciado a pintar y mirar pero sin poder nombrarlo. El problema fue resuelto de dos modos diversos: en las lenguas neolatinas creando un nuevo término con el

---

<sup>9</sup> El término *pagus* perdura hoy en la palabra *pago*: “*espacio limitado de tierras y heredades, subdivisión de comarca o de término de pueblo*”. Con el tiempo perdió terreno ante el galicismo *país* que fue aumentando el espacio que abarcaba, desde el pequeño territorio rural hasta lo que hoy denominamos en castellano *país*, en su acepción más amplia y sin embargo arraigada en la conciencia de una localidad bien individualizada. Es campo etimológico-semántico que incluye los vocablos *payés* y también *pagano*, que implicaba el terreno rural o pago, reacio primeramente a la cristianización. El pagano es el payés que como sus paisanos, se resiste en su pago a aceptar las concepciones novedosas de la Iglesia. El paisaje es la valoración de un sector del pago por el artista, o en ocasiones el pago mismo. C. Guillén, *Múltiples Moradas*, Tusquets, Barcelona 1998, págs. 102-103.

<sup>10</sup> F. Calvo Serraller, “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, en VV.AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid 1993, pág. 12.

sufijo –aje (-age, -aggio...) añadido a la palabra “país” (*pays, paese...*) Y en las lenguas sajonas, dando un nuevo significado a una palabra existente desde finales del siglo VIII: *landscap*, término derivado del germánico *landschaft*, que indicaba tanto una unidad de implantación humana, una unidad administrativa o cualquier cosa agradable, objeto de representación pictórica.

El concepto nace en las tierras bajas holandesas, un lugar de ingeniería humana donde la comunidad desarrollará la idea de “pedazo de país” o *landtschap*, cuyos límites son puestos por un observador que selecciona los elementos de su realidad cotidiana. En los Países Bajos la arquitectura y el uso del paisaje por parte del hombre –implícito en los pescadores, campesinos y caballeros– constituían la historia que se pretendía contar, suficiente en sí misma. Esta acepción de paisaje como “*un territorio más o menos grande que aparece a la vista*” parece atravesar la evolución del término al menos desde el inicio de la edad moderna.<sup>11</sup>

En inglés coloquial de la época la palabra holandesa cambia a *landskip*, apareciendo el término en la *Glossographia* del lexicógrafo Thomas Blount (1656) Una palabra que posteriormente variará entre *landtschap* o *landschape*, hasta llegar al moderno *landscape* definiéndose de la siguiente manera: “*Parergon, paisaje o complemento, que es una expresión de la tierra, por medio de montes, bosques, castillos, valles, ríos, ciudades, etcétera..., en la medida en que puede mostrarse antes del horizonte. Todo lo que en una pintura no es parte de su cuerpo o argumento es paisaje, parergon o complemento*”.<sup>12</sup> Blount distinguía el “cuerpo” o “argumento” de la obra, *èrgon*; de lo que estaba más o menos cerca, *parèrgon*.<sup>13</sup> Consideraba el paisaje como mero acompañante o decorado, como ornamento o escenario. En cualquier caso, era algo digno de ser objeto de representación pictórica.



Censo en Bethlehem. Pieter Brueghel, 1556

<sup>11</sup> S. Schama, op. cit., pág. 10.

<sup>12</sup> “*Landskip (Belg.) Parergon, Paisage or By-work, which is an expressing of the Land, by Hills, Woods, Castles, Valleys, Rivers, Cities, etc. as far as may be showed in our Horizon. All that which in a picture is not of the body or argument there of is Landskip, Parergon, or by-work*”. C. Guillén, op. cit., pág. 100.

<sup>13</sup> Para Thomas Blount la diferencia estaba clara ya que distinguía el “cuerpo” o “argumento” de la obra, *èrgon*, de lo que estaba más o menos cerca, *parà*, de ese centro, o *pàrèrgon*: “*Parèrgon, paisaje o complemento, que es una expresión de la tierra, por medio de montes, bosques, castillos, valles, ríos, ciudades, etcétera..., en la medida en que puede mostrarse antes del horizonte. Todo lo que en una pintura no es parte de su cuerpo o argumento es paisaje, parèrgon o complemento*”. C. Guillén, op. cit., pág. 110.



Henry Peacham, en el libro *Minerva Britannia*, introduce en 1612 la moda de los *landskip* holandeses en Inglaterra. El libro pretendía evocar el escenario inglés por excelencia. Las xilografías que el autor introduce a modo de ilustraciones asemejaban bastante más la Arcadia ideal de los poetas que el valle del Támesis. El libro es un catálogo de los atributos estándar del valle feliz de los humanistas: ondulantes colinas donde pastan placidos rebaños lanosos. Era el prototipo de la imagen que desde aquel momento en adelante sería reproducida en numerosas pinturas, grabados, postales, fotografías, imágenes y que bastaba recrear para evocar sentimientos de fidelidad a una isla feliz y equilibrada. Sin embargo, los grabados de Peacham están rodeados por un borde extraordinariamente elaborado, como sucedía a menudo en los libros de este género. La función de estos marcos era recordarle al observador que la verdad de la imagen se debía entender en sentido poético más que literal y que el mundo de sentimientos y asociaciones mentales debía encuadrar y dar significado a la escena.<sup>14</sup>

La forma gala *paysage* no se extiende y refuerza hasta principios del siglo XVIII. El centro de irradiación será Francia con la consagración del escenario natural y la articulación teórica entre lo natural y lo artificial. En España la palabra *paisaje* será un galicismo más de la época, cuando comienza el uso extendido del término en castellano. Sin embargo, según Calvo Serraller, la palabra se comienzan a utilizar, por vez primera en la introducción del libro *Comentarios de la pintura* del tratadista Felipe de Guevara, publicado hacia 1560, al hablar de la relación entre agricultura y pintura por medio de la “pintura de yerbas”. Más tarde, a comienzos del XVII, también nombra el término fray José de Sigüenza cuando comenta los cuadros existentes en El Escorial de Joachim Patinir (1475-1524), un autor flamenco que invertía la relación de primacía que las figuras establecían con respecto a la representación de los elementos de la Naturaleza, y también cuando menciona los “labrados de menudencias” de El Bosco.<sup>15</sup>

Corominas y Pascual recogen el término *paisaje* en su *Diccionario crítico etimológico* de 1708, y más tarde, según Claudio Guillén, el pintor Antonio Palomino lo utiliza en su libro *Museo pictórico*



*Rura mihi et silentium*, en el *Minerva Britannia*. Henry Peacham, 1612

<sup>14</sup> S. Schama, op. cit., pág. 12.

<sup>15</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., págs. 16-17.

y *Escala óptica*, publicado en 1715, con estas palabras: “*País*, s.m. Pintura de arboledas y cosas de campos. *Paisaje*. Pedazo de país”.<sup>16</sup>

El término *paisaje* aparece definitivamente en el *Diccionario de Autoridades*, publicado por la Real Academia Española en 1737, que entre las acepciones con las que define la voz *país* incluye la siguiente: “*Significa también la pintura en la que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas*”, en cuanto al vocablo *paisage* lo considera como “un pedazo de país en la pintura”.<sup>17</sup> Los dos vocablos son utilizados como sinónimos durante casi un siglo. En 1787, lo que hoy denominamos *paisaje* sigue siendo expresado con el término *país*, como demuestra una carta de Goya a la condesa de Peñafiel donde le pasa factura por obras con mucha “historia” con su “país correspondiente”.<sup>18</sup> Poco a poco, el país se va convirtiendo, mediante la aparición de una nueva manera de mirar y endender la Naturaleza teñida de identidad, en el concepto de paisaje.

En época romántica es cuando la experiencia pictórica hace más evidente el paisaje, a través de la observación con *sentimiento*, según Ritter, “*el paisaje se forma concretamente cuando nosotros lo delimitamos a nuestros ojos seccionando la Naturaleza con su infinito simbólico*”.<sup>19</sup> Y como recuerda Cézanne: “*a veces he dudado que la gente de campo sepa qué es un paisaje, qué es un árbol (...) creo verdaderamente que la mayor parte no lo siente, no sabiendo nada fuera de su inconsciente inclinación hacia lo que es útil*”.<sup>20</sup> La experiencia estética se convierte en un modo de observar las cosas, una actitud subjetiva y emocional del observador.



*El pino grande (La montaña Saint Victoire)* Paul Cézanne, 1887

---

<sup>16</sup> Palomino cit. en C. Guillén, op. cit., pág. 102.

<sup>17</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid 1990, pág. 80. (rep. facsimil, Madrid 1737)

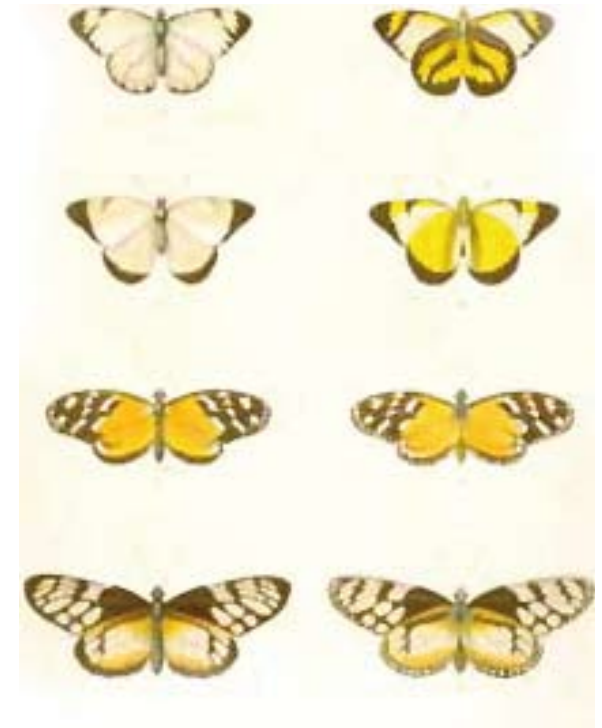
<sup>18</sup> C. Guillén, *Ibidem*.

<sup>19</sup> “*il paesaggio si forma concretamente quando noi lo delimitiamo ai nostri occhi sezionando la natura con il suo infinito simbolico*”. J. Ritter, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Bologna 1994, pág. 13. (*Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963)

<sup>20</sup> J. Gasquet, *Joachim Gasquet's Cézanne: a memoir with conversations*, Thames & Hudson, London 1991, pág. 145.

Separar al sujeto de su comportamiento contemplativo para dotarlo de un saber capaz de garantizar el conocimiento del planeta fue la intención de Alexander von Humboldt, autor del texto *Cosmos* (1845-58), cuando introduce una nueva concepción del paisaje al considerarlo no sólo como algo estético sino también científico.<sup>21</sup> Con la llegada de las ciencias positivistas el paisaje cambia de nuevo su sentido hasta convertirse, con los ‘*fundamentos*’ geográficos de Passarge en 1919, en un conjunto de elementos. El estado de ánimo o el estado subjetivo se convierten en “materia” cognoscitiva, existente y reconocible. A pesar de que hasta los años sesenta prevalece una interpretación estética del paisaje, sostenida y consagrada por la filosofía tardo-idealista, las dos concepciones del paisaje han continuado desarrollándose autónomamente a lo largo del siglo veinte.<sup>22</sup> Por tanto, el término paisaje va adquiriendo múltiples connotaciones que, pertenecientes a disciplinas diversas, se colocan bien en el ámbito fenomenológico o en el interior de una línea de pensamiento que ve en la relación objetiva hombre-naturaleza, hombre-territorio, la sustancia del ser del paisaje. El paisaje representa, según Turri, el espejo de la sociedad humana “*un recuento de todas las experiencias sensibles*”<sup>23</sup> o según Giannini la relación entre cultura y territorio.

Aparece, una vez más, la dificultad de entender unívocamente el concepto de paisaje, soportarlo con una definición exhaustiva, ya que es una palabra que expresa un concepto y al mismo tiempo su imagen, el significante y el significado, captando la doble cara del mundo, su ambigüedad. Martínez de Pisón ha aportado una buena definición: “*El paisaje completo, -como escribe Marías- lleva dentro los ojos del hombre. (...) Esto significa que el paisaje no es totalmente autónomo, totalmente objetivo. Significa que depende también del observador. (...) La limitación de las visiones parciales o unilaterales del paisaje (...) conduce a un empobrecimiento de su contenido y a que tales imágenes sean compresibles entre sí. Se supera ese límite, evidentemente, con el aumento del número de*



Clasificación de mariposas por Alexander von Humboldt, 1858

<sup>21</sup> Cfr. A. von Humboldt, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo por Alejandro de Humboldt*, trad. esp. Bernardo Giner y José de Fuentes, Gaspar y Roig, Madrid 1874-1875. (*Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt*, Stuttgart-Tübingen 1845-58)

<sup>22</sup> F. Farinelli, “L’arguzia del paesaggio”, en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991, pág. 12.

<sup>23</sup> E. Turri, “Un riassunto di tutte le esperienze sensibili”, en VV.AA., *Antropologia del paesaggio. (Saggi di cultura contemporanea)*, Edizioni di Comunità, Milano 1983, pág. 86.

*esquemas y con métodos integradores, lo que sólo requiere espíritu abierto para efectuar la suma de conceptos y la aceptación de que ello pueda representar alguna dificultad de tratamiento (...)*.<sup>24</sup>

El paisaje es una realidad que exige una visión multilateral e integradora. *“...tal integración debe reunir toda la información de diferentes miradas (...) Ellas explican el paisaje como construcción de culturas múltiple –en la que se integran todas las imágenes, todos los esquemas, todas las visiones- hasta tal punto que aquél se hace ininteligible sin ésta. (...) Por ello, no sólo lo integran una pluralidad de medios o de constituyentes, sino de miradas y esquemas”*.<sup>25</sup>

Una mirada al paisaje hecha desde aquí (re)construye tanto la visión de lo contemplado como la realizada desde cualquier otra atalaya o disciplina... No es tan simple la contemplación plena del paisaje ya que éste constituye un fluido cultural en el que decantan sedimentos de los saberes más diversos. Sigue Martínez de Pisón: *“Para comprender y luego explicar el paisaje, es necesario acumular diversos entendimientos parciales desde la ciencia, la cultura y la técnica. Su separación sólo se debe a la mayor facilidad metodológica mediante la división del trabajo, pero no porque el resultante geográfico (...) sea de letras o de ciencias. En el paisaje esos componentes que disociamos por nuestras especialidades no sólo están juntos, sino trabados. Para empezar, no se debe aislar los elementos naturales de los humanos, porque el paisaje resulta de su mezcla (...) El paisaje (...) también posee otros (significados) en sus referencias culturales (...) que pueden ser explícitos, controlables, objetivados a través de los métodos de las disciplinas humanísticas (...) Ignorarlas es mutilar el paisaje tan gravemente como pudiera serlo la tala de un bosque, el derribo de un pueblo”*.<sup>26</sup>

Hay palabras que describen lo que nos rodea que no son científicas y, sin embargo, funcionan. El vocablo *continente* es un ejemplo obvio, ningún geólogo ha intentado nunca una definición científica de la palabra. Más que intentar definir el paisaje, indagaremos cuál es la naturaleza del paisaje.

---

<sup>24</sup> E. Martínez de Pisón, “El paisaje, patrimonio cultural”, en *Revista de Occidente*, nº 194-195, Madrid 1997, pág. 41.

<sup>25</sup> E. Martínez de Pisón, op. cit., pág. 43.

<sup>26</sup> E. Martínez de Pisón, op. cit., págs. 44-45.

## 1. La mirada estética

El paisaje, tal cual hoy se concibe y se siente en la cultura occidental, ha sido una creación de la pintura. Son los paisajes pintados quienes inventan el concepto de paisaje pues éste está siendo construido *in situ* por el ojo de un observador cuya sensibilidad ante ese entorno físico concreto es activada y funciona a través de una cierta tradición pictórica. Si en Oriente han sido las artes poéticas las que más antiguos testimonios han proporcionado de la emoción estética frente a la belleza del entorno natural, el concepto aparece de modo explícito en nuestra cultura con la pintura.

Desde época romana existen pinturas dedicadas a pintar elementos de la Naturaleza. Son conocidas la serie de ocho pinturas que ilustran la *Odisea*, descubiertas en 1848 cerca del Esquilino en Roma y conservadas en la Biblioteca Vaticana, en todas ellas hay figuras humanas en los planos próximos y la Naturaleza sirve de fondo a las mismas, llegando a ser más importante que las figuras por la manera en que se trata la luz, el espacio, el aire. Otro ejemplo sería la magnífica representación descriptiva del recorrido del Nilo en el mosaico de Palestrina. En las paredes de una habitación en la villa de Livia en Prima Porta, cerca de Roma, hay una representación de un jardín, probablemente debido a un pintor de tiempos de Augusto llamado Ludio o Studio, pintor que según Plinio: "...pintó bosques, collados, estanques de peces, ríos, acequias de agua, orillas de mar..."<sup>27</sup>

El *Saltador* de Paestum, del año 480 a.C., constituye una magnífica representación de Naturaleza-Hombre-Arquitectura de la civilización occidental. Ésta establece la síntesis de la relación entre Naturaleza (el mar, los árboles), arquitectura (el trampolín-edificio) y el hombre. La pintura del *Saltador* condensa en una imagen la equilibrada convivencia entre partes, evidenciada desde la extrema y serena abstracción que invade la obra. El hombre y el ambiente parecen fijados en un instante atemporal a través de un aura de ligereza absoluta. El mar está formado por una especie de cúmulo de agua cuya profundidad se pierde más allá del límite que cierra la parte inferior del cuadro; la Naturaleza, compuesta por dos árboles dispuestos en diferentes planos, invade la escenografía por completo abrazando al

---

<sup>27</sup> Plinio cit. en C. Guillén, op. cit., pág. 433.



El mosaico del Nilo, dat. siglo II a.C., Museo Arqueológico Nacional, Palestrina



Pinturas relativas a la *Odisea* procedentes de una casa en el Esquilino, dat. 50-40 a.C.



hombre y al artificio creado por él. La arquitectura, edificio-trampolín al mismo tiempo, está fuertemente arraigada en el terreno por la pesadez de los bloques sobrepuestos. La representación del hombre saltando detiene el tiempo en un instante y a la vez convive serenamente en el interior de esta vista. Los elementos que componen el cuadro dispuestos sobre un único plano asumen un sentido temporal que es el verdadero valor de la imagen como representación de la realidad y cuya densidad va más allá de la figuración pictórica. Podría ser considerado como el primer paisaje. Sin embargo, a pesar de todas estas representaciones pictóricas romanas, de la existencia de una literatura que llegó a describir lugares y de la presencia de jardines destinados al placer, en latín nunca existió un término que definiera el concepto de paisaje, por lo que, según Augustin Berque, no se deberían considerar paisajes.<sup>28</sup>

Para el pintor de la edad media las escenas bíblicas y mitológicas, con una intención didáctica o moralizadora, son el objeto de los principales temas de sus cuadros. La Naturaleza ofrece



*El saltador de Paestum*, dat. 480 a. C.,  
Museo Arqueológico Nacional, Paestum

<sup>28</sup> Estas son las cuatro condiciones que Augustin Berque propone en su artículo *Paysage, milieu, histoire*, para que una sociedad pueda ser considerada paisajista y que tendremos en cuenta a lo largo del análisis histórico de esta tesis. Sin embargo, la interpretación contemporánea que en la actualidad se le da al paisaje en nuestra cultura parece que no sólo cumple sino que supera estas condiciones, abriéndose a nuevos puntos de vista e intersecciones que intentaremos tener también en cuenta. Cfr. A. Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1994, pág. 16.

oportunidades para complementar la imagen idealizada o generalizada de los mismos. En no pocos cuadros medievales el decorado natural, o bien rodea una escena narrativo-alegórica o a una historia de origen bíblico, o bien muestra distintos quehaceres sociales. En la pintura medieval la representación de lo natural quedó reducida a unos cuantos objetos: edificios, rocas, árboles y nubes que agrupados o compuestos algunas veces admirablemente, como en el caso de los frescos de Giotto en la basílica de san Francisco de Asís, servían más que nada de fondo y escena natural pero no intentaban impresionar o emocionar.

A principios del siglo XIV tuvo lugar lo que puede considerarse como el inicio de una nueva mirada que acabaría descubriendo el paisaje. Casi todos los historiadores del paisaje citan el momento, en el que el hombre descubre el placer estético que es posible extraer de una mirada a la Naturaleza, cuando Francesco Petrarca, en una carta fechada el 26 de abril de 1336 y dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro, cuenta que ha hecho una extravagancia: subir al *Mont Ventoux*.<sup>29</sup> El poeta italiano relata su ascensión al monte, acompañado por su hermano y unos criados, y tras múltiples dificultades cuando coronan el pico más elevado, sufre una conmoción quedándose extasiado por el panorama. De repente hay una visión estética; una emoción ante lo que es un panorama; por vez primera alguien piensa que el mundo tiene una belleza en función de sí mismo, no por su utilidad. Sin embargo, en pleno éxtasis estético abre al azar un ejemplar de las *Confesiones* de San Agustín que siempre llevaba consigo y lee: “*Veo que los hombres viajan para contemplar, admirados, las cumbres de los montes, el oleaje embravecido del mar, la ancha corriente de los ríos, la inmensidad del océano y el giro de los astros y se olvidan de sí mismos*”.<sup>30</sup> Tras esta lectura, Petrarca baja en silencio el monte, convencido de que realmente la belleza exterior, la estupefacción que le había producido el panorama desde el *Mont Ventoux*, no tiene ningún sentido si no logra mirar hacia el interior de sí mismo.

---

<sup>29</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 15.

<sup>30</sup> San Agustín, *Confesiones*, trad. esp. P. Rodríguez de Santidrián, Alianza Editorial, Madrid 1990, pág. 251. (*Confessiones Sancti Patris nostri Augustin*, 387)



*El milagro del sediento. Giotto, 1290*



El libro de Horas. Simón Marmion, 1450-75

El autor había conseguido tal nivel de libertad que le permitió la contemplación de lo divino y lo natural, narrando una relación estética con la Naturaleza pero que no era nada sin una luz interior. Ésta será la clave, según Augustin Berque, que explicará posteriormente la génesis del concepto de paisaje como género pictórico en Occidente durante las edades moderna y contemporánea.<sup>31</sup> El paisaje será, más adelante, la interpretación con sentimiento o emotiva de un conjunto de hechos naturales. A partir del Renacimiento los fondos que representan hechos naturales o vistas de ciudades van ocupando espacios cada vez más importantes en la pintura, incorporando paulatinamente lo lejano, reconstruyendo la relación entre las partes y definiendo, poco a poco, un valor simbólico denso de intencionalidad.

La presencia o ausencia de la figura humana parece coincidir con el paso del *paregon* al *èrgon*, según los términos de Blount, del fondo considerado como mero acompañante, decorado o complemento, al paisaje como totalidad. Una figurilla en Poussin, tan minúscula que apenas se nota, nos indica que estamos leyendo una página de historia. En un lienzo de Antonello da Messina o Tiziano, en que los personajes impresionan por su presencia, es notable el intento de establecer una mutua relación significativa entre éstos y el entorno natural que les acompaña. Esta relación recíproca sólo es posible si ambos elementos conllevan sentido. Si los dos son de por sí significativos, los elementos no humanos cesan de ser entonces un mero entorno o un eco, un apoyo, un suelo que pisan los hombres y las mujeres, un escenario mudo para su comparecencia y su actividad. Se establece un vínculo, una contigüidad de fuerte impacto sobre la percepción de los personajes por parte del espectador, un enlace simbólico.

La cuestión será saber si estos elementos no humanos pueden llamar la atención ellos solos, y no solamente por su belleza o por la ocasión de lucimiento que ofrezcan al artista. El tránsito de los fondos al paisaje, del *parèrgon* al *èrgon*, de los “lejos” como complemento al paisaje total, es una innovación y un signo de cambio histórico. Los fondos de los cuadros, como dice A. Richard

---

<sup>31</sup> A. Berque, “En el origen del paisaje”, en *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid 1997, págs. 7-22. Artículo publicado también bajo el título “All’origine del paesaggio”, en *Lotus International*, nº 101, Milano 1999, págs. 42-46



Turner, se acabaron convirtiendo en un precedente del paisaje como género pictórico y lo “*que se representa en la pintura de paisaje es casi siempre el paisaje cultural*”,<sup>32</sup> como una vista urbana que ha sido decididamente modificada por el artista. Las vistas de Toledo pintadas por El Greco son un buen ejemplo, el pintor no se propuso retratar topográficamente una ciudad, sino producir, una obra de arte, en la que se ha (re)construido una imagen –tan natural como artística– de Toledo.

En el siglo XV, el pintor Mantegna impone a las escenas naturales de sus lienzos la lógica de la perspectiva como si fueran dibujos de arquitectura. Leonardo estudia con mirada científica tierras, rocas y horizontes, con los problemas técnicos que plantea su representación. Los venecianos componen cuadros donde los elementos paisajísticos no aparecen ya como un mero acompañante sino que le aportan significado a la composición del cuadro, como ocurre en *La oración en el Huerto* (1459) de Bellini, o ya no representan ningún tema alegórico o religioso al uso, como sucede en la *Tempestad* de Giorgione. El hecho de convertir el “lejos” tradicional en algo inmediato, en un “cerca”, suprimiendo el carácter remoto y distanciado de los fondos, dándole significado y provocando emoción, es un paso decisivo que conducirá al final hacia la pintura de paisajes. El proceso es muy complejo y su desarrollo se produce con itinerarios diferentes y superpuestos en diversos momentos y ritmos. Así, por ejemplo, es notable la calidad de las vistas naturales introducidas como fondo en los libros iluminados del siglo XV, entre los que se encuentran *Les Grandes Chroniques de France* atribuido a Simon Marmion o la *Fleur des Histories* de Jean Mansel, ambos en torno a 1455.

Antes que en Italia o en Francia, aparece en Flandes “*el ejercicio de pintar países, a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados*”,<sup>33</sup> como comenta Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. En los Países Bajos, la historia del paisaje puede considerarse como un largo y lento proceso de independencia, en todos los sentidos, hasta que se llega a la completa omisión de la figura humana. El entorno natural arranca de unas referencias culturales evidentes: episodios de trabajo agrícola, de caza, de fiestas populares o juegos invernales. Desde el siglo XIV al XVII son

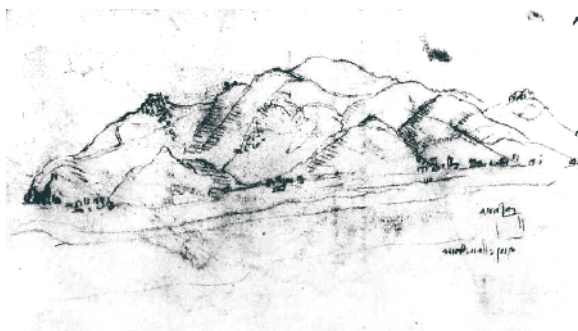
---

<sup>32</sup> Cfr. A. R. Turner, “Del paraíso terrenal al paisaje planetario. Italia en el siglo XV”, en VV.AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid 1993, pág. 54

<sup>33</sup> J. Milicua, “Velázquez y el paisaje”, en VV.AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid 1993, pág. 207.



La caída de Ícaro. Pieter Brueghel, 1558



Estudios de montañas. Leonardo da Vinci, c. 1510

muchos los espacios representados de intención social o moralizadora y en casi todos –feudales, urbanos, rurales- destacan elementos que significan el poder o la guerra: torres señoriales, castillos almenados, villas amuralladas que atestiguan un constante proceso de urbanización de la tierra, de anexión del mundo por el hombre, del que éste se siente orgulloso. El ambiente alienta de este modo el afán imaginativo de los mejores pintores del siglo quince: Bening, Patinir, etc., que se convierten en pioneros del paisaje. A mitad del siglo XVI, Pieter Brueghel pinta la *Caída de Ícaro*, representando la curvatura del horizonte desde un punto de vista excepcionalmente alto, para dramatizar quizá aún más la historia de la caída, implicando al observador de una forma completamente nueva en lo que se podría denominar como un *protopaisaje*.

Sin embargo, según Kenneth Clark, el siglo XVI es un paréntesis en el desarrollo del paisaje.<sup>34</sup> Los predecesores flamencos y venecianos de Brueghel dieron cabida a una cierta percepción sensorial de las cosas durante el siglo XV pero en el siglo siguiente el culto de la forma humana no tolerará la supeditación al entorno visible. El Renacimiento italiano redescubre el cuerpo del hombre como tal; y piensa con Miguel Ángel, que la representación de lo natural o de lo visible es enemiga de la búsqueda de un arte ideal o de una espiritualización que no puede reducirse al simple placer de la percepción. Leonardo enseña en sus escritos cómo debe representarse los componentes naturales pero siempre con referencias antropocéntricas: la tierra es la carne, las rocas los huesos, el agua la sangre humana. Lo natural se entreteje con el microcosmos: el pequeño mundo del hombre. A partir de finales del siglo XVI se va definiendo en Italia un cierto ambiente “ideal clasicista”, ordenado por la perspectiva, normas y convenciones, como la división del cuadro en tres partes, en la segunda de los cuales, se debían situar las referencias narrativas.

Hubo que esperar hasta comienzos del siglo XVII para que apareciera definitivamente un género pictórico denominado *paisaje* con entidad autónoma. Y ocurrió en los Países Bajos, un conjunto de países ganados al mar donde la ingeniería humana se imponía a la Naturaleza lo que, evidentemente, se tuvo que traducir en una mayor valoración del territorio y en un orgullo por lo ejecutado, plasmándose en un gran número de dibujos con vistas de sus ciudades y entorno,

<sup>34</sup> Cfr. K. Clark, *El arte del paisaje*, trad. esp. Laura Diamond, Seix Barral, Barcelona 1971. (*Landscape into Art*, Boston 1961)

precedentes de lo que más tarde se acabaría llamando *paisaje*. En esas circunstancias se publicó un tratado de pintura, en 1604, escrito por el pintor Carel van Mander donde recomendaba que se debía trabajar *uyt de qeest*, o sea, “a partir del espíritu”. Van Mander animaba a los jóvenes artistas a salir al campo y dibujar del natural pero sólo para que los dibujos fueran transformados posteriormente en el taller y adecuados a las exigencias de la pintura, una práctica por otro lado habitual en Holanda en esa época. Según Christopher Brown “*los pintores holandeses del siglo XVII suscribían la teoría de que en la pintura de paisajes el ejercicio de la imaginación era superior a la mera copia de la naturaleza: en un dibujo o una estampa era aceptable copiar la naturaleza, pero una pintura debía hacerse uyt de qeest, a partir de la imaginación*”.<sup>35</sup> En ese libro de Carel van Mander aparece el término holandés de *Paisaje* con un significado aplicado al tipo de pintura que representaba vistas de ciudades, de territorios o de la Naturaleza. Con la aparición de una palabra que pueda nombrar un concepto se dan todas las condiciones para que, en adelante, la cultura occidental pueda ser considerada como paisajista.

Como se ha comentado más arriba, en España aparece, en pleno siglo XVI, el libro *Comentarios de la pintura* de Felipe de Guevara y en la dedicatoria a Felipe II, se encuentra una alusión a la pintura de lo natural como pintura de imitación: “*La compañía que dije de la agricultura parece ser no sólo aneja a la pintura sino necesaria, pues ella trata y rodea tanta parte de la naturaleza, de la cual la pintura toma imitación, como son hierbas, flores, árboles, frutos varios, paisajes, perspectivas, aves cuya morada y posada es el aire, florestas y sabandijas y otras que a vueltas de todas estas la naturaleza cría, de las cuales la fantasía del pintor o del que ha de juzgar bien o mal de la pintura toma su imitación*”.<sup>36</sup> Es interesante destacar por una parte la atracción que muestra por aquellos elementos que componen su visión naturalista; y por otra, su convicción de que a la pintura le concierne ante todo la imitación de lo visible, idea que es inherente a la pintura occidental hasta el siglo XVIII. En este escritor la visión de lo natural es todavía “pagana”, en el sentido de *pagus*, ligada a los hechos, al sentido de utilidad.

<sup>35</sup> C. Brown, “La primera época del paisaje holandés”, en VV.AA., *Los paisajes del Prado*, Nerea, Madrid 1993, págs. 127-143.

<sup>36</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 16.



*El carro de heno. El Bosco, 1502*



Vista de la Villa Medici. Diego Velázquez, 1629

Otra visión posterior es la del clérigo José de Sigüenza cuando describe los cuadros de Patinir existentes en El Escorial diciendo: “*Otros cuadros hay de un alemán o flamenco llamado Joachim de excelentes países al óleo, aunque no de mucho dibujo*”.<sup>37</sup> Pero el pintor que realmente le impresiona es El Bosco y la pintura donde más se detiene es *Carro de Heno*. Sus comentarios hacia la obra del pintor dan las claves para comprender lo que es un cuadro de símbolos, en el que cada cosa encarna una idea: cada hoja, cada fruto, cada pieza tienen una personalidad propia y hace posible que el lienzo se encuentre cargado de significados. La concepción de Felipe de Guevara ligada a una idea de utilidad práctica que puede ser topográfica, geográfica, agrícola, botánica es una mirada a un panorama de “hechos”, la mirada de Sigüenza es la de una composición de “símbolos”, cosas que encarnan ideas. Aparecen con estos escritores un germen y dos formas completamente diferentes de entender lo que en el futuro será el paisaje.

En el siglo XVII aparecen nuevas ideas en las obras de tratadistas del barroco español, como Vicente Carducho que en sus *Diálogos de la pintura* hace alusión a una determinada vivencia de la Naturaleza: mientras el discípulo espera al maestro, éste relata la visión y el goce que siente por lo que está viendo. Aparece el disfrute de la visión de un paraje concreto, que no necesariamente tiene que ser un cuadro, sino que puede ser el Manzanares y su entorno, algo parecido a lo que sintiera Petrarca cuando subió al Mont Ventoux. El tratadista barroco es consciente de que puede representarse todo lo visible, la Naturaleza entera con la visión de un botánico; pero va más allá, y asegura que este tipo de pinturas pueden actuar como relojes que marcan la hora en que se sucedieron los acontecimientos que a veces se incluyen en ellas. Esta idea será un concepto fundamental para el arte, para la pintura y para la arquitectura contemporánea. Aparece la luz como crónica del tiempo, una luz moderna.

En el ensayo sobre *Velázquez y el paisaje*, José Milicua recuerda la diferencia señalada por Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* (1649) entre los *países* y los *lexos*, “*es decir, entre los que son propiamente cuadros de paisaje y los que son meros complementos paisajísticos, pintados*

---

<sup>37</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 17.



por lo general con los fondos, en los lejos, de muchas composiciones”.<sup>38</sup> Con el nuevo concepto holandés de paisaje surge una clase de pintura de la que, entre las obras de Velázquez, sólo las dos *Vistas* de la Villa Médicis podrían considerarse como ejemplos: “la de los cuadros de paisaje en sentido estricto, los cuadros de paisaje en los que no ocurren acciones memorables o de simple crónica, en el que no hay en absoluto figuras humanas o si las hay es a título accidental, como un ingrediente más del lugar pintado”.<sup>39</sup> En los dos cuadros, como en la *Tempestad* de Giorgione, ya no hay historia, es decir acción o narración. Sólo aparecen unos cipreses imponentes en uno y una enramada en el otro, y en los dos lienzos junto a la serliana, aparecen unos personajes absolutamente secundarios que son figuras sin historia, de interés anterior o posterior al instante que capta el pintor. Durante ese instante todo es espacio y luz. El lugar pintado es prioritario; y las figuras están ahí por cuanto pertenecen y se adhieren a él. En otras obras de Velázquez, la mayoría, el complemento paisajístico no pasa de ser un “lejos”.

El género del paisaje empieza a desarrollarse a partir del siglo XVII hasta llegar a dominar por completo el panorama de la pintura moderna.<sup>40</sup> El camino fue despejado por los Carracci y condujo no sólo a una visión “heroica” y majestuosa de la Naturaleza sino a la pintura de Claudio de Lorena, con unos resultados que influirán en las obras de Poussin que aspiran a un arte de elevación, quietud y armonía, vinculado a orígenes arcádicos y poéticos. Pero para que el paisaje se emancipara definitivamente de la alegoría, de los temas religiosos y tradicionales, hizo falta una ruptura con la premodernidad. Un corte que tuvo lugar a finales del siglo XVIII y que dio paso al arte moderno. Calvo Serraller mantiene que la gran revolución que originó el arte contemporáneo se produjo gracias al paisaje. La ruptura con respecto a la tradición clásica de la imitación, que había vertebrado la cultura occidental desde los griegos, nació precisamente de la discusión de la relación con la Naturaleza.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> J. Milicua, op. cit., pág. 207.

<sup>39</sup> J. Milicua, *Ibidem*.

<sup>40</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 16.

<sup>41</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 23.



Vista de la Villa Medici. Diego Velázquez, 1629



La huida a Egipto. Annibale Carracci, 1599



Tobías y el ángel. Claudio de Lorena, 1639



Paisaje en calma. Nicolas Poussin, 1650

En los diferentes episodios premodernos del paisaje se advierte la obsesión fundamental por racionalizar, por humanizar la Naturaleza, someterla a un orden geométrico y convertir el miedo a lo natural en algo controlable mediante el *locus amoenus* del *hortus conclusus* y el *giardino segreto* en un diálogo que contempla la relación hombre y Naturaleza. Sin embargo, ahora el optimismo de la visión renacentista ha desaparecido y la presencia del hombre se convierte en central mientras que la Naturaleza asume el rol de protagonista, del “otro” que hay que conquistar, “un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror”, en una verdadera y propia “atracción por el abismo”.<sup>42</sup> Hubo dos conceptos claves que disolvieron las ideas clásicas: lo “sublime” y lo “pintoresco”. Estos conceptos quebrantan la antigua actitud respecto al paisaje. Según Javier Maderuelo, “el siglo XVIII respondió a las teorías de lo sublime de Burke y Kant con las ideas sobre lo pintoresco, aplicadas a la pintura y al diseño de paisajes mucho antes de que se desarrollaran en forma de teoría”.<sup>43</sup> Lo “bello” era el objeto tranquilo, liso o placentero y lo sublime se identificaba con la sensación de terror o desbordamiento que producen los fenómenos naturales. El sentimiento “sublime” nace del horror a la posibilidad de precipitarse a un abismo.

Como ejemplo, basta pensar en la visión de la Naturaleza en los cuadros de Caspar David Friedrich (1774-1840) un pintor cuyos paisajes —que relatan las grandes expediciones oceánicas inmersas en una Naturaleza tempestuosa e indomable, o las altas montañas, o los tétricos bosques germánicos entre cuyas árboles se adivinan cruces inquietantes— representan una increíble relación mística de oposición entre hombre y Naturaleza con lo que ésta tiene de inaccesible pero donde al mismo tiempo se encuentra la huella divina. O en los cuadros de William Turner, que representan las excursiones de “irás y no volverás”, o sus vistas de Londres que “no obstante el franco, casi ingenuo naturalismo, en realidad manipulan el paisaje fluvial para dar espacio a una precedente impresión romántica”.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Cfr. R. Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona 2000, pág. 18.

<sup>43</sup> Cfr. J. Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1996, pág. 36.

<sup>44</sup> “nonostante il franco, quasi ingenuo naturalismo, in realtà manipolano il paesaggio fluviale per dare spazio a una precedente impressione romantica”. S. Schama, op. cit., pág. 366.

A lo largo del siglo XIX se produce una reacción contra la Naturaleza domesticada, ordenada y racionalizada del clasicismo y una atracción por lo que ésta tiene de inconmensurable. Lo pintoresco, literalmente significa “*digno de ser pintado*”, surge como una categoría que, según Uvedale Price, puede aplicarse a los objetos que no eran ni bellos, ni sublimes, pero que podían tener cierto atractivo visual.<sup>45</sup> Lo pintoresco se transformó rápidamente en jardinería asumida por los ingleses, prerrománticos y románticos, que acaban realizando un tipo de jardines, que en vez de acotar la Naturaleza en función de un plano dispuesto racionalmente, gozan con su irregularidad, buscan la cascada, el elemento abrupto, irregular, insólito, raro y exótico. Lo pintoresco abre el ojo del hombre occidental contra el convencimiento de que era el centro del mundo y le hace ver que existen otras formas de cultura, arte, expresión, diferentes y valiosas.<sup>46</sup>

A través de la visión romántica es cuando se define en modo explícito el perfil moderno del término paisaje. Se sustituye la mirada premoderna de la contemplación de la Naturaleza cuando se asume que “*paisaje es Naturaleza que se revela estéticamente a quien la observa y la contempla con sentimiento*”.<sup>47</sup> Es la experiencia estética, por tanto, la que completa lo que la ciencia no puede llegar a conocer. De esta forma, a la lectura científica de la Naturaleza, el romanticismo sobrepone una acepción contemplativa, generatriz de la noción de paisaje. De la totalidad de la Naturaleza, el hombre moderno selecciona un fragmento, una imagen con su propia individualidad, tanto que “*la historia del paisaje coincide con el proceso por el cual, una después de otra, determinadas zonas de la tierra son descubiertas y hechas visibles desde el punto de vista estético*”.<sup>48</sup>

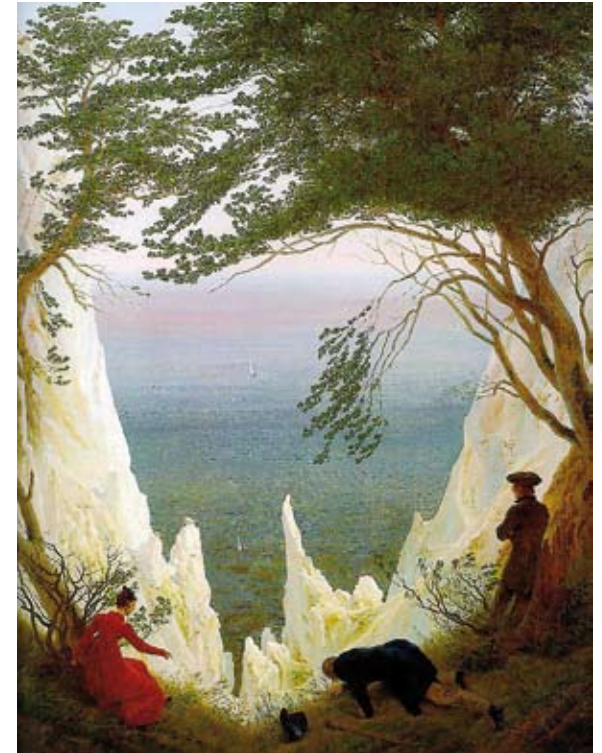
---

<sup>45</sup> Uvedale Price publicó un ensayo en 1794 titulado *Essay on the Picturesque*. Cfr. J. Maderuelo, op. cit., pág. 37.

<sup>46</sup> F. Calvo Serraller, op. cit., pág. 24.

<sup>47</sup> “*paesaggio è natura che si revela esteticamente a chi la observa e la contempla con sentimento*”. J. Ritter, op. cit., pág. 46.

<sup>48</sup> “*la storia del paesaggio coincide con il processo per il quale, una dopo l'altra, determinate zone della terra vengono scoperte e rese visibili dal punto di vista estetico*” y continúa Ritter: “*ma il fatto che il problema della varietà individuale dei paesaggi subsista, vuol dire che con l'epoca moderna i paesaggi vengono prodotti come una forma, fino ad ora ignota, di rappresentazione estetica della natura*”. J. Ritter, op. cit., pág. 74.



Acantilados de Rugen. Caspar D. Friedrich, 1818



Ulises se burla de Polifemo. La Odisea de Homero. J. M. William Turner, 1829





*Lago de Annecy. Paul Cézanne, 1869*



*Niña corriendo en el balcón. Giacomo Balla, 1912*

El paisaje se hace autónomo cuando se toma conciencia de que la Naturaleza, por fin, ha sido dominada, el hombre no sólo deja de ser protagonista sino que cuando aparece, como en los cuadros de Friedrich, se encuentra de espaldas y deseoso de no interferir con sus problemas en la visión de la gran verdad del cosmos. El paisaje sólo puede darse a partir del momento en que el hombre, liberado de la más estricta necesidad, dispone de holgura suficiente para asomarse a observar sin interés práctico el aspecto del ambiente que lo rodea, volviéndose al mundo físico para objetivarlo desde su íntima subjetividad, algo intuido en los *Diálogos de la pintura* por Carducho, cuando el discípulo esperaba al maestro. El paisaje se da desde el momento que la mirada selecciona una parte de la Naturaleza que no es todavía paisaje, sino material para él. Cuando el hombre moderno se siente trascendente respecto al mundo adquiere la capacidad de salirse de la Naturaleza para observarla desde el exterior. A partir de este momento, el paisaje se convierte en el mejor instrumento de reivindicación del carácter autónomo de la pintura, que se va convirtiendo en algo que tiene sentido en sí mismo y que no tiene por qué representar o imitar nada.

Es Cézanne el que cambia los principios de la visión moderna, de separación entre sujeto y objeto, y pone al sujeto, en la invariabilidad de su ser, como centro. En la obra de Cézanne, como en los cuadros del primer cubismo, el plano pictórico es subrayado por la ausencia de perspectiva aérea y por la falta de un punto central de fuga: los planos están dispuestos por yuxtaposición más que por jerarquización y las paralelas tienden a permanecer paralelas más que a converger, según un ordenamiento del espacio más cercano a la representación pictórica oriental. La mirada es invitada a penetrar en la imagen y a vagabundear.<sup>49</sup>

Desde las vanguardias del siglo XX, el arte ha buscado abolir la distancia entre representación y realidad, de la que forma parte el ambiente inmediato del espectador. La búsqueda de Cézanne se mueve en esta dirección, igual que los desarrollos del futurismo italiano o el constructivismo ruso, cuya adhesión a la vida mecanizada de la ciudad llevó al arte a medirse con una nueva realidad activada por el dinamismo y por el movimiento. Un dinamismo que envuelve al espectador para llevarlo, como escribe Boccioni en

---

<sup>49</sup> Cfr. P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma 1998, pág. 13.



el *Manifesto dell'architettura futurista*, al centro del cuadro, haciéndolo centro de la emoción más que simple espectador, reuniendo de esta forma el espacio a la representación a la realidad.

No se trata sólo de un cambio de objeto (el espacio urbano en lugar del espacio natural), sino construir a través de la pintura el problema perceptivo de un ambiente caracterizado por el dinamismo, velocidad, movimiento, interacción, interferencia, complejidad. Será, en el caso del futurismo, una analogía con las líneas de fuerza de la velocidad llevada hasta la destrucción de la materialidad de los objetos. Será una inmersión en la realidad para captar los diferentes puntos de observación de lo real, en los que se anticipa el concepto de Heidegger que considera el ser del hombre como *dasein*, es decir, un ser en medio a las cosas, una existencia no contemplativa, sino activa y participe de la realidad inmanente.<sup>50</sup>

La antigua dignidad del paisaje, la fascinación por su distancia contemplativa parece haber perdido toda posibilidad de significado. El *hapenning* coloca al espectador en la misma creación de la obra, mientras que el *land art* juega sobre una continua ambigüedad entre paisaje como imagen o paisaje como realidad. Cuando se pintan formaciones rocosas enteras con colores enteramente artificiales, como hace Jean Vèrame en el *Tibesti* (1989), la distancia entre imagen y realidad parece desaparecer, llevando hacia una verdadera identificación entre mundo físico y mundo fenoménico, entre lo “fáctico del ambiente” y lo “sensible del paisaje”.

El arte occidental parece que enseña tres actitudes diferentes sobre el paisaje. El paisaje como representación de motivos naturales, completando la imperfección de la Naturaleza inmutable. El paisaje simbólico como expresión de un interés por utilizar los elementos naturales como portadores de ideas. Y un paisaje que huyendo de la racionalización, busca los fenómenos incontrolables, la entropía, el caos, buscando un reencantamiento con el mundo natural.

Si en el siglo XVII el campo se hace paisaje, la montaña o el mar encrespado tuvieron que aguardar hasta el XVIII, el siglo XX reveló como paisaje las zonas pantanosas o el desierto al hombre occidental, la historia del paisaje pone de manifiesto que esos gestos naturales, que nos mueven

---

<sup>50</sup> P. Gregory, op. cit., pág. 14.



*Rocas en el desierto de Tibesti, (Chad) Jean Vèrame, 1989*



*Anti-Atlas, (Marruecos) Jean Vèrame, 1984*

a contemplar el embate de las olas bajo un cielo cargado de nubes o la exaltación que nos produce el deseo de admirar el horizonte, no son simples efectos del medio. Son fenómenos cargados de una herencia cultural latente en nuestras actividades perceptivas. El paisaje no existirá sino como una construcción del que lo observa, y los creadores, al captarlo, van incrementando de significados el concepto, de un paisaje que no es nunca “natural”. Los agricultores, los campesinos, los constructores, no son los que han otorgado a la noción de paisaje sus significaciones, sino los pintores, los literatos, los fotógrafos, los cineastas y también los geógrafos, ya que si el arte plasma los sentimientos y emociones con los que nos sentimos identificados, es la geografía la que nos informa de la realidad física de los mismos.

## 2. La lectura analítica

En la *Tabla Peutingeriana*, llamada también *Itinerarium pictum* –cuyo original destruido se atribuye al IV siglo d.C.– la civilización romana representa el territorio conquistado a través del dibujo de



*Tabla Peutingeriana*, atrib. Castorio, dat. 350 a. C.

sus vías de comunicación, sus distancias, las principales señales naturales (ríos, montes) y artificiales (ciudad, núcleos urbanos, monumentos). El mundo se representa a través de la única clave de lectura disponible para los romanos: los itinerarios de conquista que son los que forman la geografía. El pliego horizontal, de 7 metros por 34 centímetros, está dibujado con finas líneas rojas enlazadas que son los principales recorridos, es una geografía recompuesta por la mano y el ojo del conquistador. La *Itinerarium pictum* sorprende por la calidad de la interpretación y la abstracción

de la realidad conocida hasta entonces. Calzadas y nervios naturales, ríos y lagos o montañas, se cruzan para conformar la geografía conocida. La civilización romana definió un acercamiento a la representación del terreno para poder señalar sus propias conquistas del mundo, por lo que la necesidad de trazar en un soporte los itinerarios realizados y las tierras conquistadas, dio lugar a una de las primeras representaciones cartográficas que se conocen.<sup>51</sup>

A nivel perceptivo, el ambiente natural se refleja en modelos iconográficos o pinturas, en cambio, sobre el aspecto del conocimiento físico la interpretación del mismo se realiza bajo una forma de convención semántica en el papel. Emerge la necesidad de mirar lo natural y lo artificial siguiendo las trazas dejadas por las vivencias humanas sobre el territorio. El descubrimiento en el siglo XVI del Nuevo Mundo es también la conquista de un territorio ya habitado previamente del que los colonizadores europeos se van apropiando en términos geográficos a través de la cartografía. Poder y geografía son instrumentos inseparables para la conquista de un territorio y para la construcción de la imagen que subyace en la apropiación del mismo. Como se ha visto en el apartado anterior



<sup>51</sup> Del original de la *Itinirarium pictum* fue realizada una copia en época medieval por Peuntiger de ahí deriva su actual nombre *Tabla Peuntigeriana*. El plano original se cree que medía cerca de 40 metros y estaba dividido en doce segmentos, representando el mundo conocido por los romanos a través de los itinerarios de su conquista. Los itinerarios, reproducidos en rojo, son líneas que estructuran el territorio, cuya medida en la mayoría del mapa es expresada en "millas" (1480 mts.), en la Galia son "leguas" (2220 mts.) y en Persia en "parasanghe" (cerca de 5/6000 mts.) Los núcleos urbanos están representados con conglomerados de pequeñas casas en número diverso según la dimensión de la ciudad, mientras que los principales complejos monumentales se dibujan tridimensionalmente. Cfr. VV.AA., *Segni e sogni della terra*, De Agostini, Novara 2001, pág. 36.

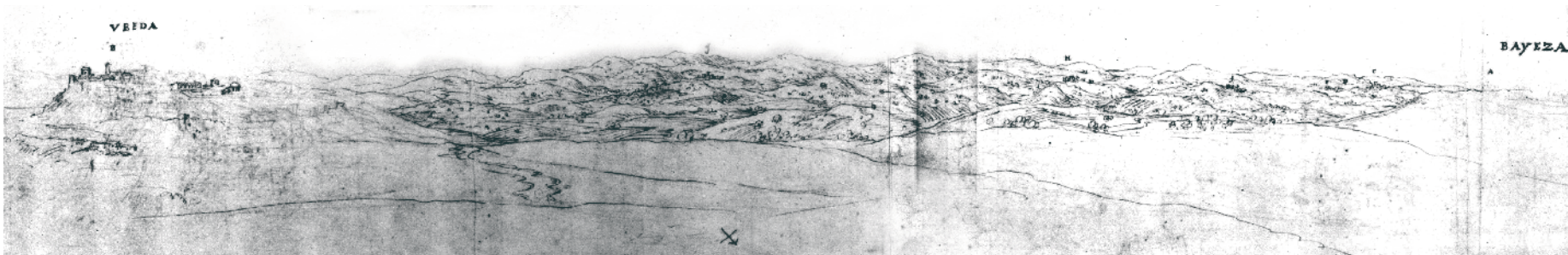


*Habitantes de árboles en América del Norte.*  
Erasmus de Francisci, 1668

hasta la primera mitad del siglo XVI el paisaje era representado como fondo donde podían aparecer vistas de ciudades o visiones de campos en el horizonte. Sin embargo, el descubrimiento de América desarrolla enormemente la geografía y la representación científica de la Tierra por medio de la cartografía. La abstracción de esta técnica impide entender los planos sin una preparación específica, por lo que se produce proporcionalmente una gran demanda de dibujos y vistas de ciudades, fuertes, puertos, etc. En la línea de poseer descripciones visuales de territorios de forma que facilitaran su gestión y administración, Felipe II llama en 1562 al dibujante holandés Anton van den Wyngaerde para realizar vistas de las ciudades españolas más importantes.<sup>52</sup>

El dibujante flamenco realiza setenta y dos vistas de ciudades, con un realismo, exactitud y precisión técnica dignos de mención. De todas ellas destaca la vista de Úbeda y Baeza, en la provincia de Jaén, realizada en 1567. La ubicación extraordinariamente próxima de las dos ciudades en el territorio es excepcional. No existe una situación parecida de dos ciudades medias equivalentes, tan cercanas y que hayan mantenido igual peso sin ensombrecerse una a la otra. Su estructura bicéfala y el territorio que las separa configuran un lugar particular. Wyngaerde se retira a unas lomas cercanas para dibujar la vista, como hacía con todas las ciudades, pero aquí no representa con detalle ninguno de los dos núcleos habitados sino el espacio entre ellos, su orografía, sus cerros, el valle de Guadalquivir y al fondo Sierra Mágina, con sus pueblos. Es un dibujo técnico que representa un espacio natural antropizado por el hombre. Es un documento y, por tanto, carece de la intención compositiva de una pintura, no pretende producir ningún sentimiento, pero tampoco es una cartografía. No es un dibujo que representa un tema, una historia, una idea, ni es algo inventado

*Vista de Úbeda y Baeza. Antón Van den Wyngaerde, 1567*



<sup>52</sup> R. L. Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro: Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, R. L. Kagan, El Viso, 1986.



o imaginado sino que representa algo real que describe visualmente un panorama. Aunque todavía no existía un término que lo designase este dibujo como “paisaje”, es un claro antecedente de lo que, más tarde, en el país del dibujante se denominará *paisaje*.

La separación entre pintura y cartografía se consumará a partir de la clara diferenciación entre la perspectiva y la proyección diédrica horizontal. A partir de aquí, los planos y mapas condicionaron intensamente la visión científica del territorio y de los ambientes naturales, hasta el punto de conducir a la reducción de uno al otro y, en general, a la identificación de la realidad geográfica con la imagen topográfica de la realidad misma. El problema surgirá al intentar imponerle al papel un único principio: dibujar los bosques, las montañas, los ríos, los edificios, en vertical o en horizontal. La dificultad más gruesa surgió cuando se intentó poner juntos vistas y geometría, la fiel representación de las formas terrestres con el rigor de las medidas, planteando la disyuntiva entre la posibilidad de reconocer la forma de los objetos alterando las medidas geométricas,



*Vista de los cráteres del Etna. Autor anónimo, 1815*

*Plano militar de Cerdeña. Instituto Geográfico Militar, Florencia, 1816-27*



es decir, las distancias horizontales o, por otra parte, la necesidad de garantizar la exactitud geométrica disminuyendo la legibilidad de los mapas y su riqueza semántica. La duda se acabará asumiendo la pérdida de legibilidad como un coste necesario, superable de todas formas, con un mayor adiestramiento en su lectura por parte del usuario, que normalmente era militar.

Cuando en el XIX se produce una definitiva racionalización del entorno del hombre, nace la necesidad de descubrir, de extraviarse y de reconquistar el mundo, convertido en una incógnita para la cual el hombre se ha transformado en su descubridor y conquistador por excelencia. A partir de este momento, la Madre-Naturaleza, que hasta entonces había proporcionado generosos recursos, se transforma en algo hostil que hay que controlar, contra lo que hay que luchar. Sustraída a la legitimación alegórica o a los mitos, la Naturaleza inteligente se vale por sí misma, preludiando la Naturaleza “espíritu visible” de Schelling o “bestia viviente de la divinidad” de Goethe.



Plano topográfico con el perfil del valle del Po. Anónimo, 1785

El paisaje parece nutrirse de esta irresuelta oscilación entre estética y ciencia dentro del complejo debate histórico, geográfico, artístico y filosófico que acompaña su génesis en época moderna. Continuamente remite a la mediación de la visión pero al mismo tiempo instituye estrategias geométricas para su medida científica. Geográficamente tal ambivalencia ha sido investigada por los geógrafos Farinelli, Quaini y Greppi. Con el argumento, nunca concluido, del traspaso de sujeto a objeto; de percepción visual a verdadera ciencia de la Naturaleza, se asiste a una puesta en escena del paisaje, laberíntica en los signos de su descodificación.

A partir de finales del siglo XVIII, las relaciones entre saberes y entre ciencias y mapas profundizan sus orígenes en la racionalidad de la edad de la luz. Detrás de la polémica contra las ilusiones de la pintura y la perspectiva se intuye la sombra de un Rousseau neoplatónico, que privilegia netamente al “filósofo-arquitecto” (el cartógrafo) frente al “poeta-pintor” y llega a negar cualquier valor cognoscitivo a la imagen artística: *“el arte de representar los objetos es muy diferente de aquél de hacerlos conocer. El primero place sin instruir, el segundo instruye sin placer. El artista que coge una planta y toma medidas exactas no hace nada placentero a la vista y su obra es buscada sólo por la gente de su arte. Mientras que quien traza una perspectiva engaña al pueblo y los ignorantes, porque no*

*los hace conocer nada, ofreciéndoles sólo la apariencia de lo que ya conocen. Además, la medida dándonos antes una dimensión y después otra nos instruye progresivamente de la verdad de las cosas, mientras la apariencia nos ofrece todo de una vez y bajo la pantalla de una mayor espiritualidad engaña a los sentidos seduciendo el amor propio...”*<sup>53</sup>

En nombre de estos principios, que aparecen de forma soterrada en las discusiones de los técnicos, el dibujo topográfico se va separando del dibujo artístico que, en lo que se refiere a las vistas de ciudades, llega a la conocida ilusión del *Panorama*. Esta invención de los últimos decenios del siglo dieciocho, patentada por Robert Barker en 1787 con el nombre de *Nature à coup d’oeil*, es inmediatamente difundida por toda Europa, con los nombres de *Diorama* o *Cosmorama*. Baudelaire, invirtiendo la postura de Rousseau, escribe en 1859 acerca de los *Panoramas*: “deseo ser reconducido a los Dioramas, cuya enorme y brutal magia consigue imponerme una útil ilusión... Estas cosas, justo porque son falsas, son infinitamente más cercanas a la verdad”.<sup>54</sup> Con estas palabras Baudelaire delimitaba los límites de la pintura de paisaje pero, por extensión, valía también para el dibujo topográfico, cuyo carácter inconscientemente ilusorio consistía en el hecho que, sometiéndose al único principio de la geometría descriptiva, ya no era capaz de reconocer su propia “falsedad” y por tanto se alejaba de la verdad, del paisaje y de la historia. También para los cartógrafos vale lo que Baudelaire dice para los paisajistas: “la mayor parte son unos mentirosos, precisamente porque no se han preocupado de mentir”.

Después de haber sustituido el paisaje por el plano, no sorprende la reaparición de nuevos deseos de paisaje y la necesidad de volver de la geometría a la poesía del paisaje, o en términos



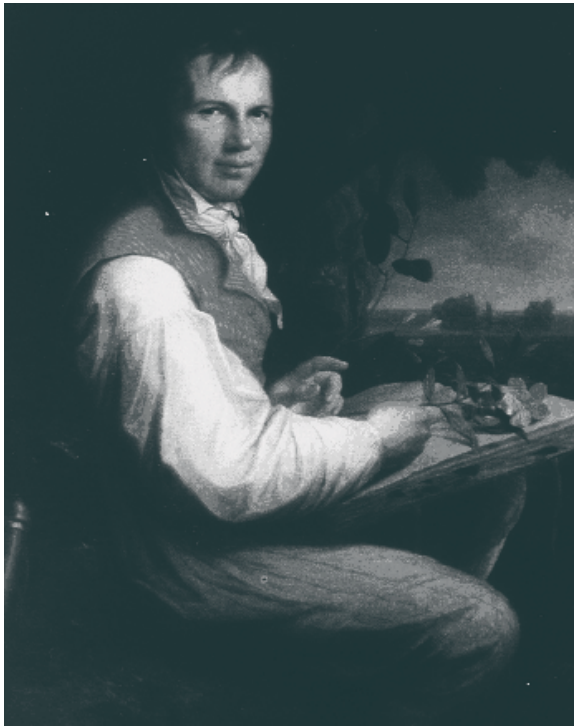
*Panorama. Robert Barker, 1787*

---

<sup>53</sup> “l’arte di rappresentare gli oggetti è molto differente da quella di farsi conoscere. La prima piace senza istruire, la seconda istruisce senza piacere. L’artista che leva una pianta e prende misure esatte non fa alcunché di molto piacevole alla vista e la sua opera è ricercata solo dalla gente Della sua arte. Mentre chi traccia una prospettiva inganna el popolo e gli ignorante, perché non gli fa conoscere nulla, offrendogli soltanto l’apparenza di ciò che già conoscono. Inoltre, la misura dandoci prima una dimensione e poi l’altra ci istruisce progressivamente Della verità delle cose, mentre l’apparenza ci offre tutto in una volta e sotto lo scherzo di una Maggiore spiritualità inganna i sensi seducendo l’amor proprio...”. M. Quaini, “Per una archeologia dello sguardo topografico”, en *Casabella* n° 575-576, Milano 1991, pág. 17.

<sup>54</sup> “desidero essere ricondotto ai Diorami, la cui enorme e brutale magia riesce a impormi un’utile illusione... Queste cose, proprio perché false, sono infinitamente più vicine al vero”. Baudelaire cit. en M. Quaini, *Ibidem*.

baudeairianos a una representación “imaginativa” del paisaje. Pero, como dice Nietzsche, el problema permanece: *“Este paisaje esconde su sentido, pero tiene uno que querría adivinar: donde yo mire, leo palabras y cientos de palabras, pero no sé donde comienza la frase que resuelve el enigma, y me da tortícolis intentando entender si se comienza a leer de aquí o de allá”*.<sup>55</sup>



Humbolt en el Orinoco. Goerg F. Weitsch, 1812

La separación entre hombre y Naturaleza, como generatriz de la noción de paisaje, aparece en la literatura romántica y, en particular, en Johann W. Goethe, autor de textos sobre ciencias biológicas, geología y física, destacan *Metamorfosis de las plantas* o *Teoría de los colores*, además de *Viaje a Italia*, en el que hace hincapié sobre la relación entre hombre y Naturaleza para alcanzar la concepción de la “unidad y multiplicidad de lo real”. En la *Teoría general de la pintura*, Goethe llega a decir de la Naturaleza que *“ha pensado y no para nunca de pensar”*.<sup>56</sup> Tal extensión de la inteligencia, del pensamiento y de la actividad interna en la Naturaleza, en los estudios de Goethe, no se para en los organismos vivos como plantas y animales, sino que da espíritu natural incluso a las montañas, en *Viaje a Italia* éstas llegan a *latir*. Tales observaciones le sirven a Goethe para extenderse en descripciones paisajísticas que recorren toda la espina dorsal de Italia y donde la orografía, la agricultura, las implantaciones urbanas, la diseminación monumental religiosa, el reaparecer de las ruinas clásicas, viven una especie de natural conexión vital. Contemporáneamente, Schelling sostiene que la arquitectura tiene como al modelo del organismo de las plantas.

Goethe sintetiza su visión de la Naturaleza en la novela *Las afinidades electivas*, cuyo argumento se desarrolla enteramente a través del foco del paisaje, no sólo fondo y contexto, sino presencia viva, actor principal, interlocutor privilegiado y especular a los personajes, cuya

---

<sup>55</sup> “Questo paesaggio nasconde il suo senso, ma ne ha uno che si vorrebbe indovinare: dovunque io guardi, leggo parole e cenni di parole, ma non so dove cominci la frase che scoglie l'enigma di tutti questi cenni, e mi viene io torcicollo a cercar di capire se essa va letta a cominciare di qua o di là”. Nietzsche cit. en M. Quaini, op. cit., pág. 13.

<sup>56</sup> “ha pensato e non cessa mai di pensare”. B. Pedretti, “Introduzione, o della natura intelligente”, en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, pág. 5.



relación se resume en la célebre analogía entre afinidad de los componentes de la Naturaleza y los protagonistas de la novela: “En todos los seres de la Naturaleza, perceptibles para nosotros –dice el Capitán en el libro– observamos en primer lugar que están en relación consigo mismos. Verdad es que resulta extraño que se enuncie algo que es comprendido ya sin eso; pero sólo habiéndonos puesto plenamente de acuerdo sobre lo conocido, podremos avanzar juntos hacia lo desconocido”.<sup>57</sup>

Fue Alexander von Humboldt el que planteó un cambio en la manera de mirar el mundo, cambiando por vez primera el concepto de paisaje estético en científico, indicando con este término una “fisonomía de la Naturaleza” en la que cada parte se coloca en la ordenada estructura de universo. Humboldt presupone una concepción unitaria del mundo, un conjunto en el cual se pueden analizar y clasificar todos los simples componentes hasta poder colocarlos en el orden necesario del cosmos.<sup>58</sup>

Para Humboldt el paisaje funciona en tres niveles de relación, tres estadios del proceso cognoscitivo, válidos tanto desde el punto de vista de la ontogénesis como desde la filogénesis. El primer momento es la impresión sensible que el sujeto recibe de la relación originaria que tiene con el mundo. Se trata de una simple sugestión de naturaleza estético-sentimental, la primera impresión que tenemos de frente a la naturaleza, por tanto, no tiene nada de científica, y la singularidad de la impresión implica no sólo lo único e individual que sea el sujeto, sino también que es una y sólo una la impresión, y justo en esta doble unidad y singularidad consiste el sentido del primer momento, del momento originario. Este primer momento es el que corresponde al paisaje propiamente dicho: cualquier cosa total que no admite desarticulación.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> J. W. Goethe, *Las afinidades electivas*, trad. esp. R. M. Tenreiro, Boreal, Madrid 1999, pág. 40. (*Die Wahlverwandtschaften*, Stuttgart 1840)

<sup>58</sup> F. Farinelli, “La arguzia...” op. cit., pág. 11.

<sup>59</sup> Véase A. von Humboldt, op. cit., y F. Farinelli, “La Natura del Paesaggio”, en *Parametro*, n° 245, Faenza 2003, págs. 66-67.



Pico de Chimborazo. Alexander von Humboldt, 1860

Clasificación de conchas y caracolas por Alexander von Humboldt, 1858



Portada del libro *Leviatán* de Thomas Hobbes, 1651

Después sigue, en el proceso cognoscitivo reconstruido según la estrategia humboldtiana, el momento o nivel del examen, del análisis, de la desarticulación. Si en el primer caso la singularidad y unidad, la individualidad afectan al sujeto en el siguiente momento de conocimiento, éstas se transfieren al objeto, en el sentido que el sujeto mira una única cosa, aísla un simple elemento e inicia a considerarlo científicamente, es decir a medirlo. Consigue de él la desarticulación de la sentimental totalidad originaria, que es el precio que se paga por el ingreso en el ámbito de la práctica científica. Pero la totalidad no es destruida es, simplemente, puesta entre paréntesis por Humboldt y completamente restablecida sobre el plano científico, gracias a la mediación del segundo nivel de conocimiento, en el tercer y momento final del proceso cognoscitivo, que coincide con la complejidad, con la globalidad, alcanzando el conocimiento con el cual todo se tiene con el todo y las relaciones por las que el funcionamiento del mundo se compone son claras y evidentes.<sup>60</sup>

El paisaje no sólo corresponde al icono sino que es icono. En esto es lo que consiste la elección estratégica de Humboldt, al que se debe el paso del concepto de paisaje del ámbito estético al científico. El problema de Humboldt era el de colmar el abismo entre cultura burguesa de su tiempo y la cultura necesaria para el control y la gestión el mundo. Este concepto de paisaje sería válido para lo que Walter Benjamín decía a propósito de las fotografías de París realizadas por Atget cuando les asignaba una intención escondidamente política.

La relación entre las fotos de Atget y la formación de un estado nacional centralizado se descubre mirando con atención el cuerpo de *Leviatán* de Hobbes (1651),<sup>61</sup> un cuerpo que no

<sup>60</sup> F. Farinelli, "La Natura...", op. cit., págs. 66-67.

<sup>61</sup> Descartes presumía de no tener necesidad de abrir un libro para resolver los problemas en él contenidos: le bastaba leer el título. Podía decir (y hacer) esto porque hasta la primera mitad del siglo XVIII los frontispicios de las obras tenían la función de síntesis gráfica de todo lo que seguía. Si se mira el frontispicio del *Leviatán* basta observar la parte superior de la imagen: el monstruo privado de rivales sobre la Tierra que, armado de espada y pastoral y corona en la cabeza, se yergue sobre cualquier cosa que no dudaremos en definir como un paisaje; o mejor, como un paisaje pintoresco según la definición canónica que da el caballero de Jaccourt en la *Encyclopédie*, en la cual los hombres, si hay, son poquitos

es simplemente vellosa, como a primera vista podría parecer, sino que está constituido por el conjunto de innumerables cuerpos humanos, por el cuerpo de todos los ciudadanos, lo que para Hobbes constituye y legitima la existencia del “dios mortal” de la “persona fingida” que es el Estado. Y a una ficción se une otra: a la del cuerpo político estatal se une la ficción de la Naturaleza, que no es más que el mundo, privado de la presencia de hombres, de los que han constituido el cuerpo colectivo del Estado. Por tanto, según Benjamín, las personas están ausentes de las fotografías de Atget no porque estén encerradas en sus casas, sino porque las casas mismas forman parte de una persona enorme e invisible que contiene cada cosa, comenzando por los individuos, de modo que estos últimos están todos, o casi todos, desaparecidos de la vista. En otros términos: el paisaje (como la visión de la Naturaleza) acaba implicando una clara identidad del estado moderno y viceversa. En este sentido es en el que Humboldt trabaja, más o menos conscientemente, cuando proyecta anclar al concepto de paisaje su intento de cambiar de estética en científica la cultura burguesa de su tiempo.

En España, fue la generación de 1868, encabezada por Francisco Giner de los Ríos, la que llevó a cabo la revalorización del paisaje dentro del universo intelectual español de la segunda mitad del siglo XIX. En su opinión, el hombre se inscribe en el paisaje como un componente natural más, como un elemento que pertenece al orden de la Naturaleza. Tenía la convicción que el paisaje expresa la íntima conexión entre el hombre y su ambiente natural.<sup>62</sup> La visión de paisaje de Giner de los Ríos incorporó el modo de entender el paisaje por Humboldt en la geografía moderna. En 1876, el director de la Institución Libre de Enseñanza empezó a visitar a pie los pueblos cercanos a Madrid, especialmente El Pardo. En el verano de 1883, por vez primera, atravesó con algunos

---

y representados en manera de no hacer nunca sombra a la aparición precisa y minuciosa de las cosas y de las formas vegetales y animales; los hombres sirven, en suma, sólo para hacer comprender la real dimensión de las cosas. Cfr. T. Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, trad. esp. C. Mellizo, Alianza Editorial, Madrid 1999. (*Leviathan: Or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Paris 1651)

<sup>62</sup> Cfr. N. Ortega Cantero, “La visión del paisaje de Francisco Giner de los Ríos”, en Boletín de la Biblioteca del Ateneo, Madrid 2003, págs. 21-30.



Refugio de Zabala en Peñalara



El Canto del Tolmo. Monumento a Francisco Giner de los Ríos

colaboradores y alumnos la sierra de Guadarrama, los geólogos relacionados con la Institución iban detrás, estudiando su relieve.

Para Francisco Giner, el Guadarrama era como un poema escrito en piedra, de manera que subir a la sierra era casi una iniciación que debían cumplir todos los alumnos de la Institución. Era un paisaje sobrio en el que destacaban las formas del relieve. Un paisaje que reflejaba perfectamente el ideario del pedagogo andaluz, para quien el género paisajístico había dejado de ser algo menor. A la postre, sus planteamientos estéticos estaban muy relacionados con los de su carácter pedagógico. Con él surge en España la idea del paisaje formativo, en su opinión para conocer y desentrañar la historia y el ser de España era preciso aprehender su realidad inmediata. El acercamiento al paisaje era, pues, un modo de aproximarse al conocimiento del orden natural del mundo y del lugar que el hombre ocupaba en él.<sup>63</sup>

Las excursiones figuraron entre las actividades más importantes de la Institución Libre de Enseñanza, con la finalidad de elevar el espíritu con el espectáculo de la Naturaleza, fortalecer el carácter y fomentar el sentimiento nacional. Se sentaron las bases de lo que pocos años más tarde primaría en los autores del 98, el paisaje y en especial el de Castilla. Los autores de esa generación supieron tomar del maestro krausista su amor por el paisaje castellano y su gusto por el excursionismo.

A la noción geográfica física —como levantamiento de las formas terrestres— y de geografía humana —como lectura de la interacción entre Naturaleza y cultura— se añadiría la de la geografía mental, derivada del paisaje cultural. *“La geografía no se limita a proporcionar a la forma histórica una materia y unos lugares variables. No sólo es física y humana, sino mental, como el paisaje”*.<sup>64</sup> La geografía contemporánea subraya la fuerte influencia existente entre la disciplina de descripción de la Tierra y su valor político-social como apropiación del territorio. Se va configurando así una inseparable terna para la descripción de la superficie terrestre y la relación entre el hombre y su ambiente.

---

<sup>63</sup> N. Ortega Cantero, pág. 23.

<sup>64</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. esp. T. Kauf, Anagrama, Barcelona 2001, págs 96-97. (*Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991)

Las geografías física y humana por sí solas, no pueden tener ningún significado conceptual, desde el momento en que es precisamente en la geografía mental cuando el objeto vuelve a unirse al sujeto. Giuseppe Dematteis mantiene: “*Si una geografía sólo física y humana es perversa porque niega lo invisible, una geografía sólo mental es imposible, porque está fuera del alcance de los seres humanos*”.<sup>65</sup> No se trata sólo del valor psicológico o fenomenológico de la observación, sino del papel de la memoria –personal y colectiva– en reconocer estructuras densas de significado simbólico y cultural; y en el hecho de que la observación del sujeto proyecta relaciones experimentadas en paisajes vividos. Es lo que ha subrayado Eric Dardel, inspirador de una geografía consciente de la imposibilidad de ser una ciencia deductiva: “*el paisaje no es un círculo cerrado, sino un desplegarse. Es verdaderamente geográfico por sus prolongaciones, por el fondo real o imaginario que el espacio abre más allá de la mirada (...) El paisaje es un escorzo sobre toda la Tierra, una ventana abierta sobre posibilidades ilimitadas: un horizonte. No una línea fija, sino un movimiento, un impulso*”.<sup>66</sup>

Francisco Giner de los Ríos mantenía que el acercamiento al paisaje forma al individuo transmitiéndole toda una serie de conocimientos. A través del paisaje se puede llegar a la intrahistoria unamuniana de un pueblo. En el paisaje están plasmadas las huellas del pasado de un pueblo. No se trata ya del paisaje como adorno o como marco, a la manera de los realistas, sino de un paisaje forjador, en gran medida, de la identidad. Sólo se ama lo que se conoce y sólo se defiende lo que se ama. Conocer un paisaje implicaba conocer el pueblo que lo habita y, por consiguiente, amarlo.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> “è nella geografia mentale che l'oggetto torna a unirsi al soggetto”. “...se una geografia soltanto fisica e umana è perversa perchè nega l'invisibile, una geografia soltanto mentale è impossibile, perchè fuori dalla portata degli esseri umani”. G. Dematteis, *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Franco Angeli, Milano 1995, pág. 33.

<sup>66</sup> “il paesaggio non è un cerchio chiuso, ma un dispiegarsi. È veramente geografico per i suoi prolungamenti, per lo sfondo reale o immaginario che lo spazio apre al di là dello sguardo (...) Il paesaggio è uno scorcio su tutta la Terra, una finestra aperta su possibilità illimitate: un orizzonte. Non una linea fissa, ma un movimento, uno slancio”. E. Dardel, *L'uomo e la Terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano 1986, pág. 34. (*L'homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, Paris 1952)

<sup>67</sup> En España, prácticamente todos los escritores de la generación del 98 se interesaron especialmente por el paisaje y en todos ellos Azorín fue posiblemente el máximo exponente de esta corriente. En sus numerosas obras el paisaje ocupa una posición privilegiada. Dada la gran importancia que concedió a la Naturaleza, a la geografía y al paisaje para el conocimiento del ser de España y el fomento del patriotismo, se puede decir que Azorín fue uno de los autores de



Castilla, Croquis del cuaderno de viaje de Le Corbusier, 1928





Francisco Giner de los Ríos paseando por los alrededores de Cercedilla

Paseando por la raya de Segovia, Francisco Giner de los Ríos le manifestaba sus opiniones sobre el paisaje a Ortega y Gasset diciendo: *“Yo no pienso como usted, pero como usted pensaba aquella admirable mujer doña Concepción Arenal. No olvidaré nunca que en cierta ocasión me decía: Desengáñese usted, con los paisajes ocurre lo que en las posadas de aldea. Cuando llega el viajero y pregunta a la posadera: “¿qué hay de comer? –la posadera contesta– Señor: lo que usted traiga”. Pues esto es el paisaje; lo que cada cual traiga”*.<sup>68</sup>

### 3. Paisaje, memoria, identidad

A un primer concepto de *paisaje físico-natural* que reconoce a la Naturaleza una autonomía específica, ante la cual el hombre se enfrenta de forma antagonista, se sobrepone otra acepción de paisaje que indaga las profundas interferencias entre paisaje y memoria, es decir, aquel paisaje que es resultado de la relación entre cultura y Naturaleza. Memoria tanto como personal del sujeto que observa el territorio como memoria colectiva. La primera hace referencia a la memoria individual del sujeto que observa, a sus experiencias personales y al valor sensorial y biológico de la percepción del individuo a través de sus cinco sentidos. La segunda es, en cambio, el rol de la memoria que cada colectividad ha desarrollado del sentido del paisaje, que es naturalmente transmitida al sujeto que observa, es el llamado *paisaje cultural*.<sup>69</sup>

---

aquella generación que más contribuyó a inventar la identidad colectiva nacional de España. Con él, sobre todo, pero también con otros miembros de su generación, el paisaje alcanzó, sin duda, una mayoría de edad dentro de la literatura española, aparte de una intencionalidad clara, desprendiéndose del decorativismo que había tenido en otros autores. Muy lejos quedó también ese miedo u horror a la Naturaleza como algo desconocido y donde habita el mal (grandes montañas, extensos bosques, etc.) Ésta ha dejado de infundir miedo para transmitir conocimiento. Cfr. Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa Calpe, Madrid 1981; Azorín, *Castilla*, ed. de I. Fox, Espasa Calpe, Madrid 1991; Azorín, *Obras escogidas*, Coordinador ed. M. A. Lozano Marco, Espasa Calpe, Madrid 1998; N. Ortega Cantero, “Paisaje e identidad nacional en Azorín”, en Boletín de la A.G.E., nº 34, Madrid 2002, págs. 119-131.

<sup>68</sup> J. Ortega y Gasset, “Temas del Escorial”, en *Notas de Andar y Ver. (Viajes, Gentes y Países)*, Alianza Editorial, Madrid 1988, págs. 47-48.

<sup>69</sup> A. Berque, *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris 1995, pág. 32.

El geógrafo Berque lo define como “protopaisaje” y Giuseppe Dematteis lo llama como “sentido común del paisaje”,<sup>70</sup> configurando una especie de lectura sobreestructural ya dada, porque el sujeto que observa pertenece a una cultura a la que corresponde una modalidad recibida de relación simbólica con el espacio natural. Es decir, resulta evidente que el modo de definir un paisaje exótico –como el bosque amazónico o los paraísos tropicales- tiene un valor para un occidental y otro para aquel que vive cotidianamente aquellos lugares de los cuales forma parte. Incluso la percepción del desierto, la sensación que el espacio vacío produce, depende del hecho que sea parte o no de un bagaje cultural. El desierto, para un europeo, es silencio y posible generador de miedo e inquietud debido a la ausencia de signos humanos pero para el nómada, que lo recorre y lo vive cotidianamente, el desierto es una estructura territorial que tiene reglas precisas que definen su relación con la Naturaleza; es una estructura de lugares donde el nómada sabe encontrar agua, comida y descanso, donde montar las tiendas para transcurrir la noche, donde abreviar los animales.

El paisaje *mental* es, en palabras de Carlo Olmo, la asignación de un valor y de un significado reconocido por la colectividad hacia un paisaje, una parte de él o una estructura de signos que lo distingue, de trazas que históricamente lo configuran tanto que “*en cualquier medida un paisaje mental se convierte en un paisaje reconocido por una cultura que se debería en este punto medir antropológicamente*”.<sup>71</sup>

Lo que percibimos como el llamado paisaje *natural* es, a menudo, el resultado de transformaciones realizadas al territorio por parte de sus colonizadores, cuando tras imponer su dominio modifican la identidad de los territorios conquistados por medio de la creación de un paisaje idealizado y representativo de su colectividad hegemónica. El fotógrafo Ansel Adams mantenía que proteger “el potencial espiritual” de Yosemite significaba mantener pura la *wilderness*, “*desgraciadamente, para*

---

<sup>70</sup> G. Dematteis, “Una geografia mentale, come il paesaggio”, en VV.AA., *Linee nel paesaggio. Esplorazioni nei territori della trasformazione*, UTET Università, Torino 1999, págs. 32-41.

<sup>71</sup> “*in qualche misura un paesaggio mentale deviene così paesaggio riconosciuto da una cultura che si dovrebbe a questo punto misurare antropológicamente*”. C. Olmo, “Dalla tassonomia alla traccia”, en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, pág. 24.



Vista de la falda de un monte con la organización y orden de los trabajos necesarios. Giornale agrario toscano, 1828 40.



Vista de Yosemite Valley. Carleton Watkins, 1864

*mantenerla pura, debemos ocuparla*", decía también.<sup>72</sup> Según Simon Schama esta ocupación realizada desde la aparición del hombre en la Tierra, no debería ser vergonzosa porque *"incluso los paisajes que creemos más independientes de nuestra cultura pueden, en una observación atenta, revelarse como su producto"*.<sup>73</sup> Se subraya así la dificultad separar y reconocer los ambiente de la intervención humana, de separar sociedad y Naturaleza, hasta llegar a poner en discusión la existencia misma del concepto de *wilderness* que es *"el producto de deseos y perspectivas culturales como otro jardín de la imaginación"*.<sup>74</sup>

La *wilderness* es un término abstracto, no se coloca a sí misma en ningún lugar, no se asigna ningún nombre, ni por otra parte la *wilderness* se podría venerar a sí misma.<sup>75</sup> En América, como en Europa antes, se necesitaron las inspiradas visitas de predicadores de Nueva Inglaterra, de fotógrafos, de pintores de pinceles o palabras, para hacer del parque sagrado del oeste americano, el sitio de un nuevo nacimiento, una redención de la agonía nacional, una recreación de América. Su aspecto, topografía, prados, ríos, paredes rocosas se prestaban magníficamente a la visión de un nuevo y democrático paraíso terrestre. Fue John Muir, el profeta de la *wilderness*, el que designó a Yosemite como "valle parque" y el primero en cantar su semejanza con un *"jardín artificial... con deliciosos bosquecillos y prados y manchas de arbustos en flor....casi en estas grandiosas moradas la Naturaleza se hubiese preparada a coger sus tesoros más preciosos..."*<sup>76</sup> Pero, como dice Francisco Ayala, la Naturaleza evidentemente no hace nada de esto, son los humanos los que lo hacen.

John Muir junto con Henry David Thoreau, padres fundadores del ambientalismo moderno, aseguraban que de la Naturaleza salvaje depende la supervivencia del mundo. Detrás de esta

---

<sup>72</sup> A. Adams, *Our National Parks*, Bulfinch, Boston, Toronto, London 1992, pág. 113-117.

<sup>73</sup> S. Schama, op. cit., pág. 9.

<sup>74</sup> S. Schama, op. cit., pág. 7.

<sup>75</sup> *Wilderness* significa literalmente: Tierra inculta, desierto.

<sup>76</sup> J. Muir cit. en S. Schama, op. cit., pág. 8.



afirmación estaba la idea de que la *wilderness* está allá, en cualquier parte, a la espera de ser descubierta y que es el antídoto a los venenos de la sociedad industrial. En la actualidad si se observa el primer parque natural del mundo y el más famoso edén norteamericano: Yosemite (1864); los aparcamientos recubren buena parte del territorio del parque, los osos escarban en los desechos de los McDonald's, pero *“nosotros –como dice Simon Schama– continuamos imaginando el valle como Albert Bierstadt lo pintó y Carleton Watkins y Ansel Adams lo fotografiaron: sin trazas de presencia humana. Incluso, el hecho mismo de reconocer el lugar presupone nuestra presencia y, con ella, todos los pesados fardos culturales que llevamos detrás”*.

En el libro *Landscape and Memory*, Simon Schama indaga el sentido profundo del paisaje en las fisuras del mito, en la memoria personal y colectiva: *“si de hecho (...) nuestra tradición del paisaje es el producto de una cultura común, significa que tal tradición está construida justo a partir de un rico depósito de mitos, memorias, obsesiones”*.<sup>77</sup> Schama pretende sacar a la luz *“las venas del mito y de la memoria que corren bajo la superficie”*; y para ello el autor recorre la vida e ideales personales y políticos de aquellos que han construido la Historia y la complejidad de la noción de paisaje, tal y como hoy es entendida, a través de la gesta de investigadores, escaladores de cimas inexploradas, conquistadores de tierras lejanas y pintores que han indagado el lado invisible de la profunda relación entre hombre y Naturaleza.

Comienza a tomar cuerpo una nueva acepción del término, que se indicaba al principio, la de *paisaje mental*. Entendiéndolo en relación con la memoria, que tendría dos significados: como lugar de la experiencia individual del sujeto que mira y como valencia social e ideológica de la cultura a la que pertenecemos. Como dice Schama: *“Estamos habituados a pensar Naturaleza y percepción humana como pertenecientes a dos reinos distintos que en realidad son inseparables. Antes de ser reposo de los sentidos, el paisaje es obra de la mente. Un panorama está formado de estratificaciones de la memoria...”*<sup>78</sup>



Yosemite Valley. Albert Bierstadt, 1868

---

<sup>77</sup> S. Schama, op. cit., pág. 15.

<sup>78</sup> S. Schama, op. cit., pág. 7.

Desde un punto de vista objetivo, los diferentes ecosistemas que mantienen la vida sobre la Tierra actúan de forma independiente a la gestión humana, como funcionaban antes de la frenética aparición del *homo sapiens*. Pero también es verdad que es difícil citar uno sólo de estos sistemas que no haya sido radicalmente transformado, mejor o peor, por la cultura humana. Es un proceso coetáneo a la escritura, a toda la existencia de la Humanidad como animales sociales. Desde el casquete polar a la selva amazónica, la Tierra está modificada de manera irreversible, pero es la única Naturaleza de la que se dispone. “*El esplendido fondo del valle de Yosemite, que suscitó en sus primeros panegíricos imágenes de un incontaminado Edén, era en realidad el resultado de fuegos aplicados con regularidad por los indios ahwahneechee*”, recuerda Schama.<sup>79</sup>



Secuoyas gigantes de California. Albert Bierstadt, 1874

Si se reconoce que el impacto del hombre sobre la ecología terrestre no ha sido siempre una bendición, tampoco se puede ver en la larga relación entre Naturaleza y hombre una absoluta e inevitable calamidad. Como mínimo parecería justo reconocer que sólo es la percepción la que crea la diferencia entre materia bruta y paisaje. Cuando el artista intenta captar un paisaje, en la fracción de segundo en la que tiene lugar la elección, el encuadre, los viejos fantasmas de la cultura reaparecen desde sus escondites, llevándolo detrás la memoria de generaciones.

No obstante, los historiadores ambientalistas muestran su espíritu cuando lamentan la anexión de la Naturaleza por parte de la cultura. No niegan que el paisaje sea un texto sobre el que sucesivas generaciones escriben sus obsesiones recurrentes pero, evidentemente, no se alegran. Su objetivo es restaurar una distinción entre *landscape* y *manscape*: distinguir claramente paisaje y artificio, e intentar rescribir la historia de la Tierra y las especies que contiene. Los ambientalistas pretenden mantener a toda costa la escisión ilustrada entre sujeto y objeto.

La historiografía ambientalista cuenta siempre la misma historia de territorios conquistados, aprovechados, agotados, esquilados. De culturas tradicionales que habrían vivido en una

---

<sup>79</sup> “*Lo splendido fondovalle prativo che suscitò nei suoi primi panegiristi immagini di un incontaminato Eden era in realtà il risultato dei fuochi applicati con regolarità dagli indiani ahwahneechee per disboscare*”. S. Schama, op. cit., pág. 10.

relación de sacra reverencia con la Tierra, relación destruida por el desconsiderado individualismo agresor del hombre. Todas estas obras coinciden en el mismo tono de amargura pero difieren en el momento en el que el mundo habría perdido su estado de gracia. Según algunos, la caída habría comenzado en el Renacimiento y las posteriores revoluciones científicas de los siglos XVI y XVII, que condenaron a la Tierra a ser tratada con la medida de la máquina. Según Lynn White, lo que señaló el destino de la Tierra fue la invención del arado. La “cuchilla” de la nueva herramienta “atacó al suelo”; la agricultura se convirtió en guerra ecológica, “*antes el hombre era parte de la Naturaleza, ahora ésta es aprovechada*”.<sup>80</sup> A la agricultura intensiva, se le atribuye la responsabilidad de casi todos los males modernos. La agricultura ha violado a la Tierra, con el engaño de nutrir poblaciones, cuyos requerimientos han provocado posteriores innovaciones tecnológicas que, a su vez, han llevado al agotamiento de los recursos naturales, acelerando el abuso cada vez más intenso y frenético que señala toda la historia de Occidente.

Sólo los cavernícolas del Paleolítico, cuyas pinturas testimonian una relación con la Naturaleza de integración más que de dominio, estarían exentos del pecado original de la civilización. Una vez destruida la antigua cosmología, según la cual la Tierra era sagrada y el hombre no era más que un anillo en la larga cadena de la creación, todo terminó. Sostiene Max Oelschlaeger, uno de estos críticos ecologistas más fundamentalista: “*Hoy tenemos necesidad de nuevos “mitos de la creación” para reparar el daño perpetrado por nuestro indiscriminado abuso mecánico de la Naturaleza y restaurar el equilibrio entre el hombre y el resto de los organismos con los cuales comparte el Planeta*”.<sup>81</sup>

Sin embargo estas tesis, comunes en los ambientalistas, de pérdidas de los mitos por la cultura occidental, no es del todo cierta. Los mitos no han desaparecido del todo. Si toda nuestra tradición

---

<sup>80</sup> L. White Jr., “The Historical Roots of Our Ecological Crisis”, en *Science*, nº 3767, London 1967, págs. 1203-1207 y en un análisis de K. Thomas, *L'uomo e la natura: dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente, 1500-1800*, Torino 1994. (*Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*, London 1983)

<sup>81</sup> Cfr. M. Oelschlaeger, *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of the Ecology*, Yale University Press, New Haven 1993, págs. 1-67.



*La bahía de Nápoles (El Vesubio en erupción)*  
J. M. William Turner, 1817

del paisaje es el producto de una cultura común, significa que esta tradición está construida precisamente a partir de un rico depósito de mitos, memorias y obsesiones. Los cultos señalados como ejemplo en culturas primitivas –cultos del bosque primordial, del río de la vida, de la montaña sagrada– están todavía vivos y presentes en torno a nosotros, sólo es necesario reconocerlos. El hecho que el jardín de la casa adosada suburbana sea reconocido como remedio a las aflicciones de la vida ciudadana, revela en el exiguo tapiz verde un residuo del antiguo sueño pastoral, donde los cabreros y trilladores han sido sustituidos por las segadoras mecánicas.<sup>82</sup> Reconocer el fantasma de un paisaje antiguo bajo el revestimiento superficial de lo contemporáneo significa, según Schama, tocar con la mano la supervivencia de los mitos de base. Las costumbres culturales



Representación de la ciudad de Jaén. La Virgen con el niño representa el monte de Santa Catalina bajo el cual se sitúa la ciudad-dragón rodeada por las murallas. El dragón representa a la ciudad cuya forma en torno al monte asemejaba, según las crónicas, la del monstruo mítico. El imaginario colectivo lo acabó transformando en la leyenda del *Lagarto de la Magdalena*.

*Vista de Jaén*. Antón Van den Wyngaerde, 1567



de la Humanidad han dejado siempre espacio a la idea sacralizada de la Naturaleza. Todos los paisajes actuales, desde el parque urbano al sendero de la montaña, están señalados por las tenaces e ineludibles obsesiones del hombre.

El *topos* moderno que, como se ha visto, tiene su emblema en la subida de Petrarca al *Mont Ventoux*, parece que no permite mitológicos retornos a la Tierra, a la Naturaleza, al Lugar, aunque

<sup>82</sup> Cfr. G. Teyssot, "Il prato americano. Lo spettacolo del pastorale suburbano" y E. Diller, R. Scofidio, "Il prato americano, la superficie della vita cotidiana", en *Lotus International*, n° 101, Milano 1999.



éstos sigan estando presentes.<sup>83</sup> La discontinuidad moderna ha sido radical, atribuyendo toda la responsabilidad al proyecto humano que, transformando incesantemente, funda aquellos lugares, aquella naturaleza y aquella geografía que sin él permanecerían intangibles. Pero si el mundo occidental fuera sólo una carrera hacia un universo gobernado por las leyes de la mecánica, libre de las implicaciones del mito, de la metáfora, de la alegoría; un universo donde la medida, no ya la memoria, es arbitrio absoluto de valores, donde nuestro ingenio es nuestra ruina, entonces no habría refugio al mecanismo de autodestrucción.<sup>84</sup> Los numerosos y graves males del ambiente no significan necesariamente la renuncia a la herencia cultural humana y a lo que de ella deriva.

El hecho de reconocer la ambigua herencia de los mitos de la Naturaleza, impone al menos admitir que los paisajes no son siempre “lugares de delicia”: el panorama como sedante, la topografía dispuesta para el placer del ojo. Los ojos raramente están libres de las sugerencias de la memoria. Y las memorias no son sólo de campestres meriendas sobre los prados. En el curso de los siglos se han ido formando hábitos culturales resultado de enfrentamientos con la Naturaleza que no han sido siempre de disfrute máximo. Una línea de investigación sobre el paisaje es una invitación a la reflexión, más que una receta para la acción o estrategia de salvación ecológica.

Jung estaba convencido que la universalidad de los mitos de la Naturaleza atendían, por su indispensabilidad, a nivel psicológico en la gestión de terrores y deseos inconscientes. No todas las culturas abrazan mitos de la Naturaleza con igual ardor y aquellas que lo hacen atraviesan períodos de mayor o menor entusiasmo. El significado que asumen los mitos del bosque antiguo en una tradición nacional centroeuropea puede ser diverso en otra. En Alemania, por ejemplo, el bosque primordial era el sitio de autoafirmación tribal frente a la confrontación con el imperio romano de la piedra y la ley. En Inglaterra el bosque era el lugar donde el soberano daba muestra de su poder a través de jornadas de caza, pero también donde reparaba las faltas cometidas por sus súbditos.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Cfr. J. Ritter, op.cit.

<sup>84</sup> Cfr. S. Schama, op. cit., pág. 15.

<sup>85</sup> Cfr. S. Schama, op. cit., pág. 16.



Xilografía de Thomas Bewick, en *Robin Hood: A Collection of All the Ancients Poems, Song and Ballads*. Joseph Ritson, 1795

Es evidente que las memorias y los mitos del paisaje heredados del pasado tienen dos elementos en común: la sorprendente resistencia a lo largo del tiempo y la capacidad de dar forma a instituciones con las que nos encontramos conviviendo todavía hoy. La identidad nacional perdería mucho de su feroz encanto sin la mística de una específica tradición del paisaje: la topografía descrita, reelaborada y enriquecida como patria. El paisaje puede ser –y de hecho lo es– intencionalmente diseñado para expresar las virtudes de una determinada comunidad política y social.

Un paisaje hoy es cultura antes que Naturaleza, construido por la imaginación proyectada sobre los bosques, aguas o piedras. Es necesario reconocer que una vez colocados en un lugar, una cierta idea de paisaje, un mito, una visión, tiene una manera de confundir las categorías, de hacer las metáforas más reales que sus referentes: de llegar a ser, de hecho, parte del escenario. Por tanto, es imprescindible un nuevo modo de ver, de redescubrir lo que ya poseemos, lo que elude nuestra mirada y nuestra comprensión. Más que la enésima explicación de lo que se ha perdido, la investigación en torno al paisaje es una indagación de lo que todavía se puede encontrar, revelar la riqueza, antigüedad y complejidad de nuestra tradición de paisaje, con una visión diferente. Más que dar por descontado el carácter de mutua exclusión entre cultura occidental y paisaje, el propósito sería subrayar la fuerza de los vínculos que los unen.

Sin embargo, en la actualidad, lo virtual de la realidad tiende a disolver definitivamente las tradicionales coordenadas y nuestro modo de experimentar el espacio. La modernidad tecn-económica ha destruido las particularidades morfológicas y culturales y, desde hace años, la proyectación del territorio tiene lugar prescindiendo de lo específicamente afectivo, rompiendo la continuidad del sentido que singulariza un lugar a lo largo del discurrir del tiempo, desarticulando el complejo tejido de la sedimentación territorial que constituye su identidad. Lo que hoy nos hacen ver, en muchos casos, es una imagen de los lugares sin profundidad ni sustancia histórica; en la mejor de las hipótesis un mero escenario, una representación o simple señalética de valores históricos, tradicionales y culturales para el deleite turístico.

El paisaje es un organismo complejo y delicado, no se reduce a un espacio disponible para cualquier intervención, sino que es una plural sedimentación de temporalidad e intencionalidades simbólicas



Grabado con el *Dios del Apenino* (Giovanni di Bologna) en el parque Demidoff, Pratolino (Italia)



y funcionales diversas, escalas y orientaciones diferenciadas, que se superponen o se debilitan mecánicamente, en una vital integración y configuración espacial y simbólica. No se da paisaje sin transmisión de saberes, modos y estilos específicos de relación con el territorio, entendido éste como el resultado de actos coherentes, distribuidos en un arco temporal, probablemente muy largo, de territorialización, sin tradición. La tradición es un proceso dinámico de selección, valoración, adaptación del patrimonio que constituye una cultura en su diferencia, en el mantenimiento del reconocimiento de sus “matrices formales” a través de la incesante adaptación.

Para entender un paisaje es necesario llegar a considerar las modalidades del habitar propias de un lugar, o sea aquellas de quien, viviendo tiempos inmemoriales ha destilado una sabiduría estética consecuencial y una perspicacia en el uso y mantenimiento de los recursos simbólicos e inmateriales. El paisaje bello posee una belleza no tanto entendida como expresión de valores estéticos (paisajísticos o arquitectónicos) como éticos y morales (con los que se mide la calidad e identidad de una implantación). Más allá del disfrute en la mirada, está el lugar con su compleja realidad, sedimentada de creación y transformación cultural de larga duración, sitio de implantación en el tiempo de una comunidad con sus símbolos, sus tradiciones, ritmos temporales, modalidades del habitar y del cultivar, de tener cuidado y embellecer, del disipar y del transmitir: una realidad en la cual el sólo registro estético es demasiado indeterminado y demasiado centrado sobre el polo del sujeto contemplativo. Un paisaje es, como decía Unamuno, a la vez alma, psique, ánimo, a un “*paisaje le llena y da sentido y sentimiento humanos un paisanaje*”. País, paisaje, paisanaje.<sup>86</sup>

La representación de una identidad estética, en ausencia de las condiciones culturales que la habrían realizado en otros tiempos, es completamente ficticia, una simple imagen de consumo. Es una mitología de lo local destinada a aportar la ilusión de contemplar el buen tiempo andado, producción de escenarios urbanos locales de estéticas postmodernas.<sup>87</sup> El reconocimiento de



Cartel propagandístico inglés en la segunda guerra mundial.  
Frank Newbould

---

<sup>86</sup> M. Unamuno, *Paisajes del alma*, Alianza Editorial, Madrid 1997, págs. 181-184.

<sup>87</sup> Cfr. L. Bonesio, “La comunità di paesaggio”, en *Parametro*, n° 245, Faenza 2003,, pág. 57.

la incesante transformación es necesario e imprescindible. En esta perspectiva, “tradición” e “innovación” no son incompatibles: la continuidad del estilo de una cultura (y por tanto de su modo de producir-conservar paisaje) se realiza a través de innumerables actos de transformación, adaptación; es la dinámica normal en la que una cultura se perpetúa, sintetizada eficazmente en la expresión de Cervellati: “*la tradición es una innovación conseguida*”.<sup>88</sup>

Si el paisaje es creación de una cultura entera, de un pueblo completo, su perpetuación e incremento es consecuencia de una comunidad que se sostiene a sí misma, lo que hace que el ambiente natural pueda sostenerla en su acción. El paisaje es siempre índice del grado de realización de una comunidad con el lugar natural donde se asienta y sus posibilidades. Desde este punto de vista, es necesario extender la idea de paisaje a toda la naturaleza de un lugar; más allá de las formas de presencia material (arquitectura, obras de cultivos, etc.) y espiritual (tradiciones, saberes locales, ritualidad, símbolos) de las generaciones precedentes sedimentadas en un lugar.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> “*la tradizione è un’innovazione riuscita*”. P. Cervellati, *L’arte di curare la città*, Il Mulino, Bologna 2000.

<sup>89</sup> Cfr. L. Bonesio, op. cit., pág. 57 y A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pág. 140.



*Siete mil robles.* Joseph Beuys, 1984



## II. Una interpretación contemporánea del paisaje

En el capítulo anterior se han analizado diferentes estratos que contribuyen a conformar algunos de los múltiples significados del paisaje, desde la impresión de la Naturaleza humboltiana a la geografía física de las dinámicas geomorfológicas, expresión de un cierto determinismo que considera el espacio físico homogéneo, a la mirada formada por la pintura de paisajes y la valoración de la influencia de la sociedad sobre la Naturaleza, con elementos sobrepuestos a lo natural hasta determinar la identidad de las intervenciones del hombre. En este capítulo se pretende crear un contexto donde situar una posible interpretación contemporánea del paisaje. Interpretación afectada por la crisis de las corrientes filosóficas del siglo XX que, irremediablemente, ha influido tanto en la arquitectura como en el propio concepto de paisaje. Una interpretación sobre la que habría que seguir reflexionando y reconsiderando su relación con la realidad.

Se ha visto que el paisaje como identidad significa entender el territorio como producto de una sociedad, lo que comporta introducir un componente de historicidad que hace del territorio un producto contingente y, al mismo tiempo, vinculado a condiciones determinadas de orden temporal o histórico. El paisaje entendido como imagen de un territorio, constituye una especie de *palimpsesto*, cuya lectura requiere identificar los diversos territorios incorporados a él, separar las distintas aportaciones históricas, valorando su grado de inserción, las modalidades de articulación de lo antiguo en lo nuevo y el grado de transformación experimentado en ese proceso de absorción



y “refuncionalización”.<sup>1</sup> Su consideración, desde este punto de vista, aporta un instrumento de aprendizaje sobre el uso del mismo, sobre el proyecto y el diseño al que responde, sobre las condiciones de vida en que se ha utilizado.

Esta dimensión se concreta con multitud de elementos que, aislados o como conjuntos estructurados, componen la materialidad del territorio: edificios, campos de cultivo, caminos, infraestructuras, cercados, terrazas, molinos, fábricas, disposición de los campos, forma de los mismos, agrupaciones productivas. Elementos que constituyen en su organización un documento que ilustra sobre modos y condiciones de vida, sobre técnicas y capacidades, sobre la valoración de recursos naturales y sobre la multiplicidad de sus aprovechamientos.<sup>2</sup>

El paisaje delata, pues, en su diseño y como proyecto, el modo en que una sociedad se acomoda, a través de equilibrios más o menos frágiles, más o menos estables, más o menos adaptados, a la diversidad de circunstancias naturales en orden a su propia supervivencia, en definitiva, su identidad. La consideración del valor que tiene la construcción de un paisaje por el hombre como territorio antropizado y, como tal, la posibilidad que pueda ser reconocido como manipulable, y por tanto, con valores relevantes desde el punto de vista arquitectónico, artístico, histórico como ejemplo de construcción singularizada del territorio, no depende sólo de su valor intrínseco, ni de su reconocimiento objetivo concreto, sino de su aceptación social.



Campos de olivos en la provincia de Jaén, 2000

El reconocimiento de que una parte de nuestro entorno natural y artificial representa un legado valioso y que constituye, por ello, una herencia o patrimonio, forma parte de una actitud cultural de calado en el pensamiento occidental. Actitud que cabe vincular con la conciencia de que se vive en una época de transformación, que supone un corte radical respecto al pasado. Es esta conciencia de ruptura y discontinuidad la que estimula la aparición de una cultura de la preservación que busca mantener la memoria del pasado común, convertido en referencia cultural de la propia sociedad moderna.

---

<sup>1</sup> J. Ortega, “El patrimonio territorial: El territorio como recurso cultural y económico”, en VV.AA., *Territorio y Patrimonio*, Instituto de Urbanística de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1998, pág. 38.

<sup>2</sup> J. Ortega, op. cit., págs. 33-48.



La progresiva definición de una cultura del patrimonio es un rasgo destacado del mundo moderno que reconoce los vínculos que le unen con el mundo preexistente, pretendiendo recuperar con ello los signos más relevantes de una tradición histórica. En este sentido, el rasgo más sobresaliente en este proceso es el progresivo deslizamiento que conduce del inicial concepto de patrimonio, limitado al campo estético encerrado en la obra de arte singular o en lo “excepcional” de la Naturaleza, al actual concepto de patrimonio. Se produce una evolución desde la percepción cultural estética, hacia nuevas dimensiones de carácter ético, científico, social y pedagógico y, desde una identificación con lo singular y excepcional, hacia otra más integral y con perspectiva más abierta de lo que constituye el patrimonio. Esta progresiva derivación conceptual del patrimonio se ha producido también en el ámbito de lo no edificado, en dos trayectorias diferenciadas: la que ha incorporado la Naturaleza como elemento a proteger, desde un punto de vista ambientalista y la que supone la revalorización del concepto *paisaje* en diferentes disciplinas.<sup>3</sup>

Por tanto, el paisaje en la cultura contemporánea occidental es como una especie de río cárstico que desaparece y periódicamente vuelve a la luz.<sup>4</sup> Una sutil pero persistente línea que atraviesa constantemente nuestra cultura. Tras la muerte del paisaje decretada en los años setenta por los franceses, asistimos desde hace quince años a su resurrección. Paradójicamente, cuando más

---

3 J. Ortega, op. cit., págs. 35-36.

4 La discusión sobre el paisaje tiene sus principales referentes españoles en las publicaciones de E. Martínez de Pisón, *Paisaje y medio ambiente*, Universidad de Valladolid y Fundación Duques de Soria, Salamanca 1998; del mismo autor, *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*, Caja Madrid, Obra Social, Madrid 1998. Hay que destacar un ensayo de literatura comparada donde se analizan las relaciones entre literatura y paisaje, C. Guillén, op. cit., o las Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, *Paisaje, juego y multilingüismo*, D. Villanueva y F. Cabo ed., Santiago de Compostela 1996. Dentro de la disciplina arquitectónica española destacan las interesantes reflexiones de sobre el paisaje, así como los trabajos sobre *paisajismo*, de Rosa Barba i Casanovas publicados en el año 1982 en la revista *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* o posteriormente en los números 20 y 21 de la revista *Geometría* en 1996. Para una revisión reciente del debate europeo sobre el paisaje, cfr. *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Theory*, a cargo de J. Corner, Yale University Press, London-New Haven 1999. Cfr. F. Guéry, *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1982 y A. Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1994; F. Béguin, *Le paysage*, Flammarion, Paris 1995; A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1998.

difícil es seguir esa sutil línea del paisaje, nos encontramos de nuevo bajo el signo del paisaje.<sup>5</sup> Con el compás del paisaje circunscribiremos una postura inquieta de radical autonomía del objeto arquitectónico. El paisaje debería indicar la insuficiencia actual de la arquitectura respecto al mundo o la inoperancia del mundo en relación a la autonomía de la disciplina arquitectónica. Para la arquitectura, el paisaje como tema parece aflorar cada vez que la cultura arquitectónica, que se desea moderna, mide su distancia respecto a los procesos reales de modernización reflejándose, a través del filtro del paisaje, en el país al que pretende dar forma.

Los paisajes son una interacción entre paisaje físico y mental que componen, a su vez, un nuevo paisaje como síntesis de la identidad de un lugar a través de la abstracción de una operación proyectual, operación que toma lo inteligible en lo sensible, la forma en la materia y representa un momento fundamental del proceso cognoscitivo, bien perfilando un paisaje como lugar físico, sumatoria de signos, geometrías, trazas (naturales y antropizadas, edificadas e infraestructurales), complejidad del territorio que configuran el espacio sedimentado en el que vivimos pero también creando un paisaje en el que el proyecto de arquitectura es donde el arquitecto hace emerger su propia experiencia, sus propios deseos, confrontándolos con la realidad específica a través de la operación proyectual.

La ventana abierta desde el paisaje se abre sobre los lugares que la arquitectura no reconoce, desde los cuales no es reconocida, en los cuales no se reconoce. Frente a estos paisajes aparecen figuras como “preexistencias ambientales”, “centros históricos”, “nueva dimensión”, “valores ambientales”, “ciudad difusa”, y finalmente, “el paisaje”.<sup>6</sup> Unas figuras que interesan aquí no tanto por sus contenidos analíticos, a menudo inciertos, sino por el valor proyectual que asumen al plantearse el problema de la arquitectura, de la ciudad, del campo, del territorio, rechazando no sólo la auto referencia del objeto y del lenguaje, sino también la asunción sin crítica del propio contexto operativo.



Caravana de vehículos hacia el Parque de Timanfaya, Lanzarote



Camping de caravanas en Lanzarote

---

<sup>5</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2003, pág. 5.

<sup>6</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 7.

La reciente y amplia divulgación científica ha contribuido al redescubrimiento del paisaje con la consiguiente sensibilización de la población. Cada vez son más personas que mantienen rituales de culto ante el espejismo que llaman Naturaleza: “*subir a monte,...pasear por las orillas del mar o de los ríos, pescar, tener macetas en el balcón, cultivar una pequeña huerta... acercarse a ver los volcanes en erupción, pasearse por los parques, coleccionar fotos de paisajes...y, en particular, orientar su régimen dietético en función del consumo exclusivo de productos ‘auténticamente naturales’*”.<sup>7</sup> Se proyectan documentales a todas horas en las que ballenas, focas, insectos, aves de todo tipo nacen, se alimentan, se reproducen y mueren en sus medios naturales, ningún zoológico ha podido ofrecer nunca tanta variedad, ni tal cantidad de detalles a la mayoría de la población. Como mantiene Echevarría, el cadáver de la Naturaleza ha sido “*embalsamado y maquillado para dar bien ante las cámaras*”.<sup>8</sup>

En estas circunstancias, surge el ecologismo como hijo de los ambientalistas del XIX y como una nueva forma de movimiento descentralizado, multiforme, articulado en red y omnipresente que intenta transformar la sociedad actuando sobre el papel de la ciencia y la tecnología, sobre el control del espacio y del tiempo y sobre la construcción de nuevas identidades; lo local es lo que importa y se enfrenta a lo global que es lo que cuenta. Frente a lo global hay una búsqueda de arraigo a través de la identidad que se superpone a las tradiciones históricas, los lenguajes y los símbolos culturales.<sup>9</sup> A pesar de esta dimensión medioambiental o ecológica, el paisaje conlleva en nuestra civilización, ineludiblemente, una dimensión más profunda.

Es la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que, por medio del arte u otros medios, una porción de tierra adquiera calidad con signo de cultura. No se acepta lo natural en estado bruto hasta que se convierte en cultural, hasta tal punto que consideramos muchos paisajes como nuestros, reales o inminentes, aunque no estemos en



Grupo de gente al sol. Edward Hooper, 1960

---

<sup>7</sup> J. Echevarría, *Telépolis*, Destino, Barcelona 1994, pág. 37.

<sup>8</sup> J. Echevarría, op. cit., págs. 36.

<sup>9</sup> Cfr. M. Castells, “El reverdecimiento del yo: el movimiento ecologista”, en [www.aquibaix.com/factoria/articulos/Castells5.htm](http://www.aquibaix.com/factoria/articulos/Castells5.htm), 1998.

ellos. La dualidad entre realidad e imaginación constituye el acto de vivir, la interpretación de lo que nos rodea y lo que Wim Wenders llama “el acto de ver”.<sup>10</sup>

La realidad es el producto de una actividad estructurante del sujeto. La única manera de hacer posible el proyecto de arquitectura es desde el momento en que el arquitecto interpreta la realidad, diseccionando y seleccionando cada contexto, buscando afanosamente interferencias, nexos, estructuras de relaciones, sistemas de pertenencia, en definitiva, seleccionando los caracteres de la realidad confusa y compleja.



Aseo en el Castillo de S. José, Lanzarote. Cesar Manrique, 1976

La dualidad entre imagen y realidad remite al concepto de paisaje cuando es percibido y vivido por el hombre con dos valores. Un primer valor estético-visual, en el que el paisaje se entiende como un fragmento de la Naturaleza que los mecanismos selectivos de la percepción visual han hecho fragmento a través de la representación figurativa en el dibujo, en la pintura, en la fotografía, es representación y proyección sobre la realidad; y un segundo valor, más científico-descriptivo, en el cual el paisaje se entiende como momento de un vasto y nunca interrumpido proceso formativo, constitutivo y organizativo de la realidad ambiental, esto es parte de un territorio y del ambiente. El concepto de paisaje se convierte, por tanto, en especular al de proyecto de arquitectura, en cuanto abstracción o “invención de la realidad”, como dice Ayala, como símbolo, como conjunto de signos a interpretar y como modelo, es decir, como construcción racional explicativa de realidades externas.

## 1. Muerte y resurrección del paisaje

Los primeros en anunciar la muerte del paisaje fueron los franceses que también fueron los primeros en descubrirlo como objeto de estudio. Aunque de paisaje habían hablado antes los geógrafos alemanes, es necesario reconocer que ellos lo consideraban como *Landschaft*, es decir, en términos de geografía física, y los franceses lo veían esencialmente como proyección

---

<sup>10</sup> W. Wenders, *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992. (*The act of seeing*, London 1992)

histórica. Cuando en los años setenta del siglo pasado lamentaban la muerte del paisaje se referían esencialmente al paisaje construido por el hombre, determinados artículos hablaban de una pérdida de los valores auténticos de la campiña con la desaparición del *bocage*<sup>11</sup> (el campo cerrado entre cercados arbóreos, característico elemento del paisaje francés atlántico). El *bocage* era visto como oposición a la ciudad; los territorios rurales iban perdiendo con la destrucción del *bocage* sus propias peculiaridades y con esto moría el mundo campesino, y a la vez el *village*, símbolo de las *France éternelle* y *douce France*. Paralelamente Francia superaba el viejo dualismo *Paris et le désert* por el impulso que el urbanismo recibía a través de las llamadas *métropoles de équilibre* y por el empuje de la modernización que se proyectaba en todo el campo.

Se entendió como muerte del paisaje una serie de transformaciones tan profundas que fueron provocando paulatinamente la desaparición de referencias a escenarios de vida, a imágenes y testimonios en el territorio que eran elementos de identidad y cuya pérdida provocó una suerte de extrañamiento, de desorientación. La rapidez del proceso fue tal, que varias generaciones fueron privadas de la nostalgia, es decir a la posibilidad de mantener vivos sentimientos importantes, nutridos en los años de formación o juventud. Se encontraron, casi de golpe, en un “país convertido en el extranjero”.<sup>12</sup> En este sentido se entendió la muerte del paisaje, es decir, debido a la rapidez de las transformaciones y el desconcierto que ocasionó en el cuadro de los referentes territoriales.

Es interesante entender cómo sucedió ese radical proceso de transformación. Un aspecto fundamental a considerar es que con el proceso de industrialización y las mutaciones a él unidas, se ha ido perdiendo la confrontación directa entre Hombre-Naturaleza, como ocurría en el mundo preindustrial o premoderno y, en particular, ha disminuido aquel momento mágico en el cual el hombre, individualmente considerado, encontraba reflejado en la Naturaleza el signo de él mismo,

---

<sup>11</sup> Artículos que aparecían en periódicos y revistas en el que escritores, expertos y geógrafos como M. Le Lannou describían la muerte del paisaje.

<sup>12</sup> Parafraseando el título del libro de D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.



*Bocage francés*





Los trulli y los campos de labor en la Puglia (Italia)



Huertas de Pegalajar y Sierra Mágina en la provincia de Jaén

de la propia acción, del propio modo de crear un orden según las intenciones, las aspiraciones, los cálculos o los diseños, las necesidades sugeridas por la cultura y por la sociedad en la cual vive y trabaja.

Con la industria, la relación entre hombre y territorio cambia sustancialmente por diversas razones: sobre todo porque la gestión industrial está en mano de miembros especializados de la sociedad, permaneciendo excluida gran parte de la población; en segundo lugar se tiende a modificar el ambiente natural en función de diseños predeterminados más que adaptarse a las condiciones ambientales, como ocurría con las actividades preindustriales; es decir, se producen efectos difusos, incluso de tipo contaminante, concentrando los procesos productivos en lugares delimitados, y disminuyendo la capacidad de control de tales efectos. En el mundo preindustrial el reflejo en el paisaje de la acción antrópica se encontraba de manera unitaria, tanto en lo habitado, conjunto de casas o edificios agregados, como inseparablemente en el espacio cercano. La transformación continua del espacio se operaba en el tiempo por medio de técnicas y conocimientos verificados por la experiencia colectiva de un largo periodo, transmitidos a través de generaciones e incorporados en el complejo cultural de un pueblo donde van a constituir el sistema del saber tradicional.

Las prácticas tradicionales no eran un simple expediente para resolver un problema, sino que consistían en un método elaborado, a menudo polifuncional que formaba parte de un acercamiento integrado entre sociedad, cultura y economía estrechamente ligada a una concepción del mundo basada sobre la gestión cuidada por los recursos locales. La tecnología se ha perpetuado en el interior de la organización social gracias a un complejo de valores espirituales, simbólicos y culturales que la hacen memorizable, compartible y crean el consenso a los esfuerzos colectivos necesarios para su empleo. Se determinan así relaciones fuertemente cohesionadas entre técnica, cultura, forma social y disposición del territorio. Nexos que la modernización ha trastornado completamente. Cuando el equilibrio entre recursos y su uso productivo, fatigosamente mantenido durante siglos, se interrumpe, el sistema colapsa provocando la degradación de áreas territoriales completas.



Como se ha visto paisaje deriva de país; palabra que a su vez remite al término latino *pagus*, el territorio de los pagos, de las aldeas, que el habitante reencuentra como su territorio cercano, su *hábitat*, rodeado de una Naturaleza indiferente y anónima más allá de aquel lugar. Aquel territorio de los pagos aparece y funciona como un organismo, como una célula en la cual se crea y produce paisaje, mediación en sí, completa y suficiente entre hombre y Naturaleza. En este sentido, se puede comprender mejor la nostalgia de los franceses por la desaparición del *bocage*, ya que éste remite al vacío original, al espacio arrancado a la Naturaleza y destinado al cultivo para servicio de la aldea, es decir, un espacio humanizado. Modos simples, directos, conmovedores en su elemental de interlocución con la Naturaleza por parte del hombre, de humanizar y “espectacularizar” el mundo.<sup>13</sup>

Esta espacialización de la obra humana, esta anexión organizada del espacio en torno a la aldea, al *pagus*, remite a la distinción romana entre *ager* y *saltus*, entre espacio cultivado en torno a lo habitado y el bosque, el espacio de Naturaleza, en los márgenes del *ager*. Se puede utilizar, en sentido algo más que metafórico, esta misma regla para dividir el mundo de hoy entre Naturaleza donde todavía prevalece el dominio de las fuerzas naturales y los espacios ocupados por el hombre. Los primeros estarían hoy representados por las montañas, por los desiertos, por los territorios pocos poblados, por el mismo Tercer Mundo poblado por gente que todavía sufre el condicionamiento de las fuerzas naturales. El *ager*, el espacio ecuménico, sería aquel ocupado por las grandes conurbaciones, las megapolis, las tierras cultivadas según los nodos industriales, servidos y manipulados por la agricultura tecnológica, homologados por la organización económica, urbana y capitalista, globalizadora, pero comprendiendo, los espacios intersticiales de pequeños cultivadores, aquellos que un tiempo abrían y cultivaban su campo con sabiduría, sentido de la relación entre ambiente natural y obra humana, pasión y paciencia.<sup>14</sup>

La crisis del modelo secular ha provocado que los asentamientos humanos, de guardianes del ambiente, se hayan convertido en destructores. Las modernas áreas urbanas contribuyen al proceso de degradación del paisaje en modo directo e indirecto: directamente porque se puede decir que



Ruinas de ciudad romana en África

---

<sup>13</sup> Cfr. E. Turri, “Chi è morto? L'uomo o il paesaggio?”, en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003, pág. 72.

<sup>14</sup> Cfr. E. Turri, “Chi è morto?...”, op. cit., pág. 73



América, Alex Mac Lean en *Mutaciones*, 2000

la misma urbanización masiva es desertificación a causa del empleo intensivo del hormigón en vastas superficies naturales; indirectamente a través de la absorción y la destrucción en las áreas de fuerte concentración demográfica de recursos naturales de territorio. La industrialización, la urbanización y la mecanización son las fuerzas provocadoras de la pérdida de las tecnologías tradicionales. La decadencia de la cualidad ambiental y del paisaje son indicadores significativos de este proceso. La modernización, el alto rédito de los sectores industriales, los procesos de dominación y dependencia económica y cultural, con todos los fenómenos de transformación agrícola y productiva a estos unidos, constituyen las presiones disolutivas.

En ese gran espacio dominado por la organización tecnológica y urbana de hoy se ha terminado la posibilidad del hombre de confrontarse directamente con la Naturaleza. No hay sitio para el acto originario que colocaba al hombre angustiosamente frente a la Naturaleza, y que transmitía al mismo el resultado de su gestión, a través de la percepción visual y su sentido de operar utilitario. A ésto se debía aquella marca que el habitante imprimía en un territorio, de manera diferente de una parte a otra del mundo, para hacerlo reconocible a su mirada, más que a la mirada de otros. Con aquella marca el territorio era transformado en paisaje, es decir en territorio que, al ser percibido, expresaba por esto mismo la anexión e identidad del habitante a través de su modo de erigir la aldea, el pueblo, cultivar los campos, abrir los *bocages*, etc. Toda una gestión que imprimía caracteres originales a una región entera porque estaba inspirado en un conjunto de valores compartidos por los miembros de una sociedad que los había experimentado, a través de la experiencia de enfrentamientos seculares con el ambiente en el que se encontraban.

A esta visión del paisaje, que combina a la vez las teorías de la escuela alemana de geografía con la histórica de la escuela francesa se agregan las teorías filosóficas sobre el paisaje que han propuesto Simmel, Ritter o Assunto: por una parte la Naturaleza, por otra el hombre y su actividad de transformación.

En 1962 sale el artículo *Introduzione alla critica del paesaggio*, en el que Rosario Assunto asume la imagen del paisaje como metáfora de una especulación metafísica, desarrollada en primer lugar

en clave antimoderna y antimaterialista. En contraposición a las lógicas uniformadoras de una racionalidad sólo funcional y en reacción a una concepción de progreso como expansión continua y meramente cuantitativa, el paisaje se convierte en el teatro fijo de una fascinación estética –de origen romántico– que proyecta la empatía entre lugar y sujeto sobre un plano eminentemente simbólico. Una idea de paisaje como “lugar de lo bello”, depositario de valores absolutos (naturales o históricos).<sup>15</sup>

Tres años más tarde, se publica *La bellezza del paesaggio* donde, sobre un punto de vista diverso, Eugenio Turri introduce una serie de estudios que priorizan en el análisis del paisaje las dimensiones concretamente físicas, los aspectos visuales, las formas perceptivas a través de los sentidos. Es un acercamiento atento a los fenómenos antropológicos y semiológicos de cara a definir códigos de lectura capaces de recomponer en el gran teatro del paisaje, la *imago mundi* de determinadas culturas y los reflejos de escalas de valores en su estructuración formal. “*En sentido romántico, con la muerte de la ballena blanca, es decir del misterio terrestre, históricamente termina también el hombre que en la lucha contra aquel misterio encuentra las razones de la propia vida*”.<sup>16</sup> El paisaje, hecho finalmente comprensible, se convierte en un recurso social, igual que otros bienes de uso común.

Distantes en sus puntos de vista, las dos posiciones comparten una misma posición respecto de la dimensión transformadora del paisaje. La centralidad del sujeto contemplativo en Assunto, o por el contrario, la objetividad de la mirada en Turri, prescinden de la interacción interpretativa entre sujeto y paisaje. Metafísica o estructura significativa, el paisaje es un “otro de sí”, valor

---

<sup>15</sup> Rosario Assunto reconoce como primaria en el paisaje la dimensión filosófica y estética. El predominante acento contemplativo de la reflexión estética legitima un interés prioritario en la conservación de un paisaje hecho patrimonio donde su cualidad sea reconocida, mientras el problema de la transformación de lo ordinario puede ser enteramente confiado a procedimientos en los cuales la atención a la cualidad incluso formal de las disposiciones sea por completo marginal. Cfr. R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973.

<sup>16</sup> “*Con la morte della balena bianca, cioè del mistero terrestre, storicamente finisce anche l'uomo che nella lotta contro quel mistero trova le ragioni della propria vita, in senso romantico*”. E. Turri, “La bellezza del paesaggio”, en *Antropologia del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano 1983, págs. 46-55.



*Periferia*. Mario Sironi, 1920

absoluto, separado de una intencionalidad proyectual. Éste es, en todo caso, el paisaje antes de la fase actual, antes de la llegada de la postmodernidad, epistemológicamente hablando. Hoy se encuentra en una fase nueva, diversa.<sup>17</sup>

Retomando la metáfora arriba citada, el hombre opera en una especie de *campo abierto* en el cual la Naturaleza es totalmente un artefacto, totalmente manipulada, donde la relación local entre el hombre y la Naturaleza no se da ya sobre la base de un enfrentamiento directo entre los dos. La confrontación ocurre, si acaso, con un paisaje ya humanizado, históricamente dado y transformado por el hombre, donde todo habla al hombre del hombre y nunca en primera instancia, de la Naturaleza. La Naturaleza existe todavía obviamente, existe la curvatura del cielo sobre las colinas, el escenario de las montañas sobre un fondo, el aire y las aguas y el viento, así como las grandes lluvias, las grandes sequías, los aluviones; pero no existe ya la relación con una Naturaleza que dicta localmente su gestión, inspirando el acto originario del hombre a través de su *genius*, el hombre ahora se sitúa por encima de la Naturaleza misma.

La gestión del hombre condicionado directamente por las formas de la Naturaleza no existe o es difícilmente percibida a nivel local, la Naturaleza ha sido expulsada de las tomas de decisión locales, de los tejidos urbanizados. Se descubre, a veces, a nivel regional, en la distribución de los elementos antrópicos respecto a las grandes formas del territorio, cuando se ve desde el espacio, desde los satélites. Las cuentas con la Naturaleza se hacen ahora en esas dimensiones, es decir a nivel global o regional. La disociación moderna entre objeto y sujeto ya no existe, pero tampoco el presupuesto de identidad premoderno en el que objeto y sujeto eran iguales, con una misma categoría. Ahora el sujeto está dentro del objeto, el sujeto es también objeto.



Autovía del Mediterráneo a su paso por Nerja, 2005

El acto originario, que contenía todo el sentido de la relación directa e inspirada del hombre con la Naturaleza, yace sumergido bajo diversas transformaciones, se reencuentra sólo en transparencias. Sólo es posible hacerlo emerger con una búsqueda de tipo arqueológico, asumiéndolo bajo el contexto de estratificaciones que forman el paisaje hoy en día. Por tanto, el paisaje no existe en

---

<sup>17</sup> Cfr. E. Turri, "Chi è morto?...", *Ibidem*.



el sentido de las viejas representaciones que de él se daban; se puede encontrar como máximo como fragmento, como limbo sobrevivido.

La Naturaleza está irremediablemente manipulada, sujeta a una organización antrópica, a sucesivas sobreposiciones de épocas y culturas, representadas por el *monumentum*, el elemento o el edificio-resto conservado a la memoria. Pero la Naturaleza ya no forma parte del escenario en el cual encuentra lugar edificar, construir, como morfología, como cubrición vegetal, como el discurrir de aguas con las que contar en cada proyecto: arquitectos y urbanistas, que trabajan en el clima cultural de la postmodernidad, usan la Naturaleza como “cita”, usan por ejemplo los árboles como símbolo o elemento de recuerdo de la Naturaleza. Una ficción, o como dice Eugenio Turri, un simulacro: *“en el momento de un eclipse radical de la Naturaleza, es posible pensar en modo diverso por un tiempo: el sendero del bosque de Heidegger está, al final de todo, irremediable e irrevocablemente destruido por el tardo capitalismo, por la Revolución Verde, por el neocolonialismo y por la megápolis, que hace pasar sus autopistas sobre los antiguos campos y sobre las parcelas de terreno libre, y transforma la heideggeriana casa del ser en condominios, o en escuálidas, gélidas construcciones infestadas de ratas. El “otro” de nuestra sociedad no existe ya, en este sentido la Naturaleza, como ocurría en las sociedades precapitalistas, sino otra cosa que todavía debemos identificar”*.<sup>18</sup>

En estos espacios urbanizados y manipulados donde la Naturaleza aparece irreconocible se simula para vivirla en modos virtuales. Se recrea un paisaje engañoso, mitificado, al cual los hombres acuden como a ciudadelas del mundo perdido, convertido ahora en mundo espectáculo: Disneylandia, el paisaje de lo virtual, de lo efímero, del engaño. Escribe J. Goss *“en la sociedad del espectáculo los individuos viven en un mundo fabricado a su medida, en el cual todo lo que en un tiempo era vivido de manera directa, es experimentado como representación mercantilizada*

---

<sup>18</sup> Eugenio Turri cita a Jamenson: *“nel momento di un eclisse radicale della Natura, è possibile pensare in modo diverso da un tempo: il sentiero nel bosco di Heidegger è fin dei conti irrimediabilmente e irrevocabilmente distrutto dal tardo capitalismo, dalla Rivoluzione Verde, dal neocolonialismo e dalla megapoli, che fa passare le sue autostrade sopra i campi di una volta e sui lotti di terreno liberi, e trasforma l'heideggeriana casa dell'essere in condominio, se non squallidissimi, gelidi casamenti infestati dai ratti. L'altro della nostra società non è certo più, in questo senso la natura, come accadeva nelle società precapitalista, ma qualcos'altro ancora che dobbiamo identificare”*. E. Turri, *Ibidem*.



Parque Nacional de Timanfaya en Lanzarote, 1999

# Woodstock Artists Association

presents

john cage, composer

david tudor, pianist

## PROGRAM

aug. 29, 1952 ..... john cage  
for piano ..... christian wolff  
extensions #3 ..... morton feldman  
3 pieces for piano ..... earle brown  
premier sonata ..... pierre boulez  
2 parts  
5 intermissions ..... morton feldman  
for prepared piano ... christian wolff  
4 pieces ..... john cage  
4' 33"  
30"  
2' 23"  
1' 40"  
the banshee ..... henry cowell

PATRONS: Mrs. Emmet Edwards, chairman; Mr. and Mrs. Sidney Berkowitz, Dr. and Mrs. Hans Cohn, Mr. and Mrs. Henry Cowell, Mr. and Mrs. Rollin Crampton, Mr. and Mrs. Roland d'Albis, Mr. and Mrs. Pierre Henrotte, Dr. and Mrs. William M. Hitzig, Mrs. Charles Rosen, Dr. and Mrs. Harold Rugg, Mr. and Mrs. Alexander Semmler, Mr. and Mrs. John Striebel, Mr. and Mrs. Richard Thibaut, Jr., Capt. C. H. D. van der Lee, Miss Alice Wardwell.

Programa anunciador de la obra 4'33" de John Cage, interpretada por David Tudor en Woodstock, 1952



Mercado de Porta Portese, Roma, un domingo cualquiera

o administrada burocráticamente, sustancialmente preferible (porque es más limpia, más segura y más sensual) a la realidad. En la sociedad del simulacro de Baudrillard lo real ha sido irrevocablemente reemplazado por la ilusión, y el mundo no está meramente representado en las imágenes comerciales, sino de hecho consiste en estas imágenes. La imagen por tanto es más eficaz que la realidad misma, se convierte en hiperreal".<sup>19</sup>

Paisaje y cultura forman un conjunto inseparable. Cuando se habla de muerte de paisaje, no sólo tiene que ver con este proceso de cambios sociales y económicos sino también en lo que se refiere al concepto estético de paisaje. La ecología desarrollando una concepción propia, completamente legítima, ha terminado por desacreditar el concepto de paisaje. Farinelli mantiene que: "La miseria de toda teoría de la muerte del paisaje nace al disponerse sin saberlo sobre un plano que, siendo por naturaleza aquel que convierte en concreto algo abstracto, conduce al pensamiento (...) a la misma inconsciente ceguera que materialmente aflige a quien todavía cree en la concreta existencia del paisaje mismo".<sup>20</sup> Por otro lado, la idea estética del paisaje ha sido criticada también por parte de aquellas orientaciones, que desde hace veinte años han retomado la consideración de los temas de la belleza natural y por tanto han debido ocuparse institucionalmente de ellos.<sup>21</sup>

No existe una teoría que ayude a pensar y comprender que se debe entender por valor estético en referencia al paisaje, a pesar de que esta dimensión siga jugando un papel tan notable. La paradoja es que, mientras ha crecido la sensibilidad hacia el paisaje, una sensibilidad que es

<sup>19</sup> "nella società dello spettacolo gli individui vivono in un mondo fabbricato a loro misura, nel quale tutto ciò che un tempo veniva vissuto in maniera diretta viene sperimentato come rappresentazione mercificata o amministrata burocráticamente, sostanzialmente preferibile (perché più pulita, più ricura e più sensuales) alla realtà. Nella società del simulacro di Baudrillard il reale è statu irrevocabilmente rimpiazzato dall'illusione, e il mondo non è meramente rappresentato nelle immagini commerciali, ma di fatto consiste in queste immagini. L'immagine quinde è più efficace della realtà stessa – diventa iperreale". E. Turri, *Ibidem*.

<sup>20</sup> "La miseria di ogni teoria della morte del paesaggio nasce proprio da qui: dal disporsi senza saperlo su di un piano cha, essendo per natura quello della reificazione, conduce il pensiero (...) alla stessa inconsapevole cecità che materialmente afflige chi ancora crede, al contrario, nella concreta esistenza del paesaggio stesso". F. Farinelli, "La arguzia...", op. cit., pág. 12.

<sup>21</sup> Cfr. P. Laureano, "Fine della tradizione, scomparsa del paesaggio", en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003, pág. 68.



en *primis* estética, en teoría ha habido cada vez menos lugar para justificar esta sensibilidad, y el paisaje se ha identificado paulatinamente con otra cosa que no es: con el ambiente natural. Repensar el sentido estético del paisaje es hoy un desafío difícil.

Por eso mismo la muerte del paisaje está lejos de producirse. La visión paisajística se enriquece cada vez más, hasta el punto que esta lozanía arriesga con provocar la nostalgia de un tiempo en el que el campo bucólico tenía derecho de ciudadanía en la mirada estética. La invasión de medios audiovisuales, la aceleración de la velocidad, las conquistas de los espacios y de los abismos nos han ensañado y obligado a vivir en paisajes nuevos, subterráneos, submarinos, aéreos, planetarios. Paisajes sonoros, cinestéticos, por no hablar de paisajes virtuales.

Cuando ciertas Casandras ecologistas predicen o proclaman la muerte del paisaje, habría que preguntarse, ¿de qué paisaje hablan? Es verdad que cierto tipo de paisaje, comenzando por la pequeña aldea, el pueblo con su gracioso campanario, están en vías de desaparición y quizás no sobrevivan más allá de la memoria nostálgica. Probablemente permanecemos prisioneros de una concepción patrimonial, fría y rígida del paisaje, pero olvidamos que somos unos privilegiados de la mirada y que nuestros antepasados, anclados en las fatigas de los campos, no tenían ni tiempo, ni ganas, ni la posibilidad de evaluar, ni la cultura para apreciar el paisaje. Su miseria vital y visual ha sido sustituida por nuestra abundancia alimenticia y paisajística, a su anestesia le corresponde nuestra hiperestesia, una saturación de la mirada. Desde el punto de vista estético, no estamos sin paisaje, estamos saturados de paisaje, de nuevos paisajes.<sup>22</sup>

El paisaje se convierte en un modelo, un instrumento, un elemento, un medio para que el arte, la *techne*, vuelva a imitar la Naturaleza, intentando recuperar la relación rota entre ésta y el hombre.

---

<sup>22</sup> Cfr. A. Roger, "Vita e morte del paesaggio", en *Parametro*, n° 245, Faenza 2003, pág. 41.



*Paisaje urbano con camión. Mario Sironi, 1920-23*



*Síntesis de paisaje urbano. Mario Sironi, 1919-20*

## 2. Fenomenología y Ecología

En la ontología arcaica los fenómenos físicos, los hechos de la Naturaleza: tormentas, tempestades, terremotos, enfermedades, muertes, obedecían siempre a principios morales o expresaban algún designio. Todo tenía un significado simbólico, una causa, un fin moral. Esta unidad entre el mundo fenomenológico y lo moral perdura hasta Aristóteles, ya que la división de la realidad en géneros comunicables pertenece al método aristotélico. La física, la biología y la metafísica estudian las cosas que son. La ética, la política, la retórica y la poética estudian las acciones que dependen de la libertad del hombre. Se separó y distinguió entre el ser de los entes y el deber-ser de la acción. La ética estudia el deber-ser del hombre y la metafísica el ser de las cosas. La ética se despreocupa del ser del mundo fenomenológico y la metafísica abandona el deber-ser normativo.<sup>23</sup>

La metafísica se pregunta prioritariamente cuál es la relación entre el ser y el pensar, cuáles son los principios de la lógica; cómo el sujeto percibe la realidad y transforma las sensaciones en conceptos, cómo se ordenan los seres que conoce. Cuando llega el momento de conocer la realidad, ésta se disuelve en un catálogo de categorías, causas, materia, entes, etc. Por su parte la filosofía moral es objeto de una reducción similar, nunca se ha planteado una visión integral del ser unitario del hombre, sino que cuando estudia la conducta humana, ésta se disgrega en una serie de virtudes morales e intelectuales.

La metafísica clásica ha presentado siempre la misma estructura subyacente, que es la relación *sujeto-objeto*. Desde el mismo nacimiento de la filosofía con Parménides, ésta se asienta sobre la fundamental *identidad* entre el pensar (sujeto) y el ser (objeto), sobre el pensamiento axiomático de que la estructura de la realidad debe corresponderse con la estructura del pensamiento humano considerado como una estructura lingüística. Es el llamado presupuesto de la identidad que al basarse en una igualdad lógica-racional entre el ser y el pensar, encerraba la exclusión, como irracional, bárbaro e inhumano, de todo lo que se manifestara como no conforme con ella.<sup>24</sup>



Shift, King City (Ontario) Richard Serra, 1970-72

---

<sup>23</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 346-348.

<sup>24</sup> Cfr. J. Marías, *Historia de la filosofía*, Alianza Editorial, Madrid 2003.

La metafísica occidental ha descansado en esa estructura sujeto-objeto: no se ha reconocido como sujeto más que al hombre y como objeto los hechos de la experiencia sensible, y la verdad se entendía como correspondencia o adecuación —en última instancia identificación— entre el sujeto y el objeto. La Ilustración creó un concepto de racionalidad universal-abstracta, a priori, necesaria, sin historia, apropiada para una Naturaleza concebida como una máquina, para acabar separando al objeto del sujeto. Un planteamiento que entrará en crisis con el positivismo decimonónico, y una crisis que conducirá primero a una crítica de la modernidad europea, y después, de toda la tradición filosófica hasta los griegos. El concepto de verdad venía dado en el positivismo por el método de las ciencias experimentales: sólo merece el nombre de real lo que pueda ser declarado como tal por el tribunal de los sentidos: los hechos observables y verificables. En el Romanticismo, la Naturaleza se concibe como un ser vivo y orgánico, se prescinde de la razón a favor de otras facultades como: la imaginación, la intuición, el sentimiento, exaltando cuanto habían dejado a un lado los presupuestos de la Ilustración: el hombre individual, su historia, el anhelo de Absoluto e Infinito, etc.

Coincidiendo con ciertos hechos históricos, la conciencia de crisis de la validez de ese paradigma clásico-moderno se extendió rápidamente a principios del siglo XX, por lo que la salida a la crisis se convirtió en una prioridad para las corrientes y escuelas filosóficas de la época. El nuevo pensamiento ensayó una diversidad de salidas a la crisis, todas ellas que partían de una crítica a la estructura básica de la identidad y proponían una reconsideración del sujeto y del objeto o una superación simultánea de ambos. La filosofía contemporánea se deshace por completo del presupuesto clásico de la identidad.<sup>25</sup>

Al empezar el siglo XX aparece la fenomenología con una fuerza extraordinaria. A diferencia de los positivistas, Husserl impondrá una radical distinción entre las ciencias empíricas descriptivas y la lógica pura a priori que él estudia. Propone un dualismo donde distingue entre la “actitud natural” del hombre que, al aproximarse a los hechos, produce las ciencias empíricas y la actitud filosófica o fenomenología pura que, por medio de unas “reducciones” del hecho natural, llega a la pureza trascendental de las esencias ideales. El dualismo de la fenomenología significa una primera

---

<sup>25</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 31-46.



*To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted, Nueva York. Richard Serra, 1970-72*



Molinos de tritución en la fábrica de beneficio de oro, Rodalquilar (Almería) 1998

superación del positivismo decimonónico en el sentido de reconocer a la filosofía un objeto de conocimiento propio, las esencias o ideas, autónomas y superiores a los hechos que investiga la ciencia.<sup>26</sup> La fenomenología sería el comienzo de un gran movimiento de crítica general.

Las corrientes filosóficas del siglo XX descubren nuevas posibilidades para desbordar la tradicional filosofía de la identidad y proponen, sobrepasando la relación objeto-sujeto, otras metafísicas alternativas no identitarias. El sujeto y el objeto en la metafísica tradicional eran pensados especialmente sobre el patrón de la cosa y de esta forma el sujeto o *res cogitans* era tan cosa como el objeto o *res extensa*; sin embargo, en las nuevas tendencias del siglo XX el hombre, un ser privilegiado, es sustancialmente *tiempo*, no-espacio, de manera que todo, incluso los objetos, se configuraría de conformidad con la temporalidad del sujeto. Las nuevas tendencias filosóficas exaltan la *diferencia*. No es que al lado del ser haya que poner la diferencia, sino que el ser es diferencia; los márgenes y marginales, postergados en la identidad, hacen reventar a ésta en fragmentos. La fragmentación adquiere insólita legitimidad. Los que fueron valores de la metafísica –la certeza, la objetividad, la exactitud– pierden validez; las antaño nítidas fronteras se desvanecen.

No ha habido corriente ni escuela filosófica que no se haya hecho cargo de la crisis de la filosofía de la identidad y que no haya propuesto una nueva manera de pensar. La originalidad del pensamiento del siglo XX reside en que reconoce en el aprendizaje y el uso normal o cotidiano del lenguaje un

---

<sup>26</sup> Con el término *fenomenología* se refiere a la doctrina fundada por E. Husserl y sus desarrollos sucesivos. En el centro de la fenomenología está el retorno a las “cosas mismas”, es decir a los “fenómenos” entendidos como apariencias contrapuestas a hipotéticas cosas en sí, sino como el manifestarse originario de la realidad en la concreta “experiencia vivida” de la conciencia. Desarrollada en una nueva dirección por Heidegger, el influjo de la fenomenología comenzó a extenderse por Europa, después de las conferencias de Husserl en París en 1929, interesando a autores como J. P. Sastre, M. Merleau-Ponty, P. Ricoeur y E. Levitas en Francia y A. Banfi y E. Paci en Italia. En particular, Merleau-Ponty define la fenomenología como “la filosofía que recoloca las esencias en la existencia y piensa que no se pueda comprender el hombre y el mundo si no es sobre la base de su facticidad” e identifica el lugar fundamental de la existencia (el ser en el mundo) en la experiencia vivida de la percepción, donde sujeto y objeto, conciencia y mundo se constituyen en una relación de implicación recíproca, de intercambio e interacción que la fenomenología debe restituir en su ambigüedad originaria. La percepción asume, por tanto, el significado de experiencia primaria, ofreciendo la clave para la reinterpretación de los problemas clásicos de la filosofía de manera que se evite sea la reducción idealista del mundo como proyección de la conciencia, sea la reducción positivista de la existencia como parte de un mecanismo objetivo y “cosa” en el mundo.



momento metafísico fundamental. La diferencia entre la tradición filosófica y las nuevas tendencias contemporáneas no estriba en que una se mueva dentro de la estructura lingüística y las otras no, sino que en la primera hace descansar su principio de identidad en el lenguaje formalizado –lógico o científico– mientras que las segundas tratan de superar el principio de identidad, mediante un giro hacia el lenguaje natural no formalizado, y en ese esfuerzo de superación el pensamiento se vuelve hacia la esencia del lenguaje, esencia que había permanecido oculta durante toda la tradición. Es el denominado *giro lingüístico* de Rorty, entendiendo como tal, aquél por medio del cual el lenguaje –no el formalizado de la ciencia, sino el lenguaje ordinario y natural– tiene un carácter constitutivo o primero. El giro produce el desprendimiento definitivo del principio filosófico de la identidad entre el pensar y el ser, y de la clásica relación sujeto-objeto.

La fenomenología, la hermenéutica, la teoría crítica, la filosofía analítica, el estructuralismo, la acción comunicativa, el pragmatismo, proponen, cada una a su manera, superar el antiguo axioma de la identidad pero al hacerlo con ayuda del lenguaje natural, en lo que todas estaban de acuerdo, no salen del tradicional paradigma lingüístico, por lo que no acaban de explorar una vía más radical como salida a la crisis que pretenden superar. El giro lingüístico es un giro de la conciencia, no de la esencia. Javier Gomá parafraseando a Heidegger dice: *“si la cultura de una época depende de una decisión sobre la esencia de la verdad, nuestra época no ha alterado la decisión heredada de la anterior en un punto capital, la centralidad del lenguaje, que es como decir la preeminencia concedida al pensar abstracto”*.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> “La toma de conciencia del carácter constitutivo-metafísico del lenguaje natural es el delta en el que desembocan tres tradiciones relativas al lenguaje: primera, tradición metafísica-alemana que arranca con los estudios sobre el lenguaje del romanticismo (Herder, Hamann y Humboldt) y que, a través de Dilthey, tiene su prolongación en la corriente hermenéutica de Heidegger y Gadamer; segunda, tradición analítica-anglosajona que, con origen en los trabajos de Frege, sigue con las investigaciones lógico-matemáticas de Russell y las obras de Wittgenstein, puente entre Russell y el positivismo lógico, y culminan, a través de la influencia de Moore, en la filosofía analítica de Oxford (Ryle, Austin, Strawson), que, durante los decenios siguientes a la segunda guerra mundial, ha sido la única filosofía académica de Gran Bretaña y Estados Unidos (Quine, Davidson, Searle, Putnam, Rorty); y tercera, tradición lingüística-semiótica de Francia, con origen en los cursos póstumos de Saussure y directa influencia del estructuralismo de Lévi-Strauss y Jakobson, se desarrolla a partir de los años sesenta con los trabajos de Barthes, Foucault, Derrida, quines tratan de combatir y desmontar el elemento metafísico inherente al lenguaje”. J. Gomá, *Ibidem*.



Tanques de lavado del mineral, Rodalquilar (Almería) 1998



La cabaña de Heidegger en Todtnauberg, (Selva Negra)

Ante la crisis en la que se encontraba la filosofía algunos pensadores, siguiendo las investigaciones de Dilthey, sugieren unos nuevos modos de pensar, diferentes al de la identidad y del lenguaje. Entre estos destaca Heidegger, con sus obras *Ser y Tiempo*, *Superación de la metafísica* y *El fin de la filosofía y la tarea de pensar*. El filósofo alemán pretende luchar el sólo contra toda la metafísica anterior y proclama su destrucción como paso previo a una forma auténtica de pensar. Pero será otro filósofo, según Gomá, el que permaneciendo dentro del paradigma lingüístico, intuye y sugiere formas de pensar independientes del dominio de la estructura lingüística: el español José Ortega y Gasset.

Con el objetivo de salir de la crisis, Ortega y Gasset dejó abiertas dos posibilidades sobre la función de la filosofía en los nuevos tiempos: la primera, en la que la mayoría de corrientes filosóficas abandonarían la pretensión de hacer ciencia, sería considerada como una prolongación de todo el sistema de la metafísica clásica y la segunda posibilidad en la que se deberían intentar nuevos modos de pensar en un contexto no lingüístico. Respecto a la primera posibilidad, común a todas las tendencias filosóficas que se mantienen en el paradigma lingüístico, cobra un inusitado interés la segunda posibilidad cuyo camino señala Ortega pero no recorre.<sup>28</sup>

En sus últimas obras, Ortega propone en determinadas ocasiones, restaurar antiguas formas de pensar, menciona distintas formas de pensamiento: el religioso, el mito, la magia y sapiencia o experiencia de la vida. En relación a esta última, en la historia de la filosofía y su clasificación de los distintos saberes humanos tiene una posición principal la *techne* o *ars*, el conocimiento técnico, adquirido por experiencia, que se dirige a transformar la Naturaleza. Las técnicas humanas se

---

<sup>28</sup> El pensamiento tardío de Ortega, según Javier Gomá, flota sobre una ambigüedad del colapso cultural. Esta ambigüedad orteguiana encerraba dos posibilidades: una *nueva fase de la filosofía* o una nueva manera no filosófica de pensar. Dentro de la primera posibilidad, se inicia un periodo en el que las posiciones de los pensadores divergen en si la nueva filosofía que se propone mantiene el paradigma de la ciencia, reformada y adaptada a los nuevos tiempos; o si la filosofía debe emanciparse del paradigma de la ciencia. En cualquier caso todas las salidas a la crisis de la filosofía son una en la medida que comparten el postulado del carácter constitutivo-simbólico del lenguaje formalizado o natural, con lo que las salidas a la crisis prolongan la tradición de la que se pretendía escapar. La segunda posibilidad, insinuada en diversos lugares, se refiere al *fin de la filosofía*, según la cual se deberían intentar nuevos modos de pensar en un contexto no lingüístico como es la disciplina arquitectónica. Las teorías de Ortega se publicaron en primer lugar en el libro *Ideas y creencias* (1936) y posteriormente en *La idea de principio de Leibniz y la evolución de la teoría deductiva* (1947).

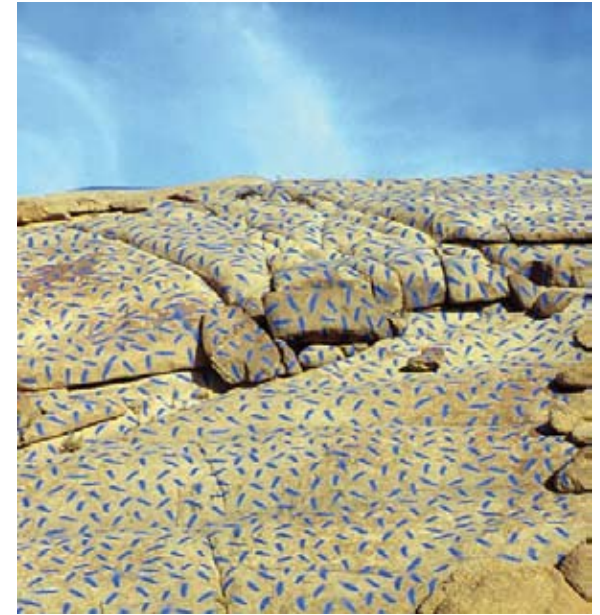


aprenden, además de mediante la comprensión de la regla racional, mediante la experimentación y el ejercicio repetido del mismo acto siguiendo un modelo anterior; el objeto de la técnica es siempre alterar la Naturaleza para tratar de dirigirla, conforme un plan racional ideado por el hombre. La noción de *experiencia de la vida*, sería entendida como un repertorio de ejemplos y antiejemplos concretos acumulados por la experiencia del sujeto a lo largo del tiempo y que éste imita para reaccionar ante situaciones novedosas con el fin de repetir el éxito o evitar un fracaso de una acción anterior. En la experiencia de la vida se encuentra la posibilidad de un pensar innovador, basado en la imitación de un ejemplo, que en su aspecto metafísico, conduce a la idea del universal concreto.

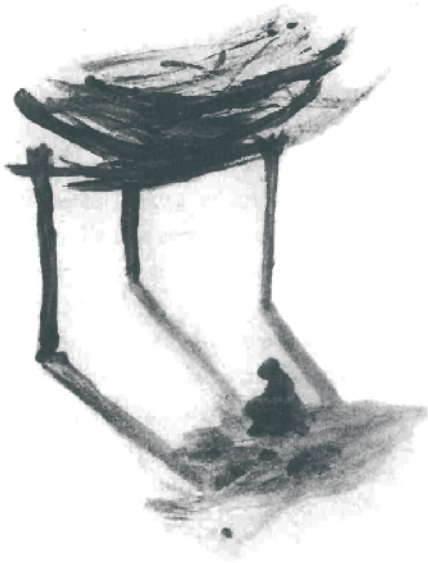
La experiencia de la vida es, para Ortega, un “ajuste intelectual” con el entorno y una “reacción humana” ante la vida. El hombre experimentado domina lo inesperado de la vida volviéndose al depósito de ejemplos y antiejemplos que ha atesorado en su vida con el objetivo de imitarlos. Como por definición los ejemplos son siempre concretos y nunca abstractos, la imitación de estos modelos de la conciencia presupone un *pensar concreto* sobre la elección del ejemplo correcto y la subsunción de la nueva situación experimentada en él.

Ortega y Gasset mantenía, además, que el esquema sujeto-objeto de la metafísica tradicional parece desconocer que lo otro de un sujeto no es siempre un objeto, sino a veces, y quizá de un modo eminente, otro sujeto humano, un *otro ético*. Afirmaba también que el objeto, la Naturaleza, no debe considerarse una extensión mecánica e inerte, un depósito infinito de energía y existencias al servicio del hombre dominador y egocéntrico, sino que es también un organismo vivo y finito como el sujeto que, al igual que éste, no admite ser instrumentalizado.

Las reflexiones fenomenológicas están en el origen de un retorno al sujeto en su específica “pregnancia”, es decir, en su actualidad y presencia. Lo que no significa un retorno al subjetivismo sino al reconocimiento, como aclara Merleau-Ponty, de la íntima pertenencia del hombre a la Naturaleza: “*El mundo* –escribía el filósofo francés en 1945– *es inseparable del sujeto, pero de un sujeto que no es otro que proyecto del mundo; el sujeto es inseparable del mundo, pero*



*Intervención en rocas, Península del Sinaí. Jean Vèrame, 1990*



Dibujo de Malí, Miquel Barceló, en *Muy lejos de casa* de Paul Bowles, 1992

de un mundo que el mismo proyecta”.<sup>29</sup> El hombre es un ser del mundo fenoménico dotado de libertad para realizar su deber-ser y, por tanto, pertenece por completo a lo ético y lo metafísico. Lo auténticamente específico del hombre reside en la unidad de estos dos elementos, que no pueden separarse sin destruirse. El hombre es un ente y al mismo tiempo una acción.

Una idea anticipada treinta años antes por Ortega y Gasset cuando preguntándose qué era un paisaje mantenía: “*el individuo y el medio nacen el uno para el otro –más aún, el individuo no es sino la mitad de sí mismo; su otra mitad es su propio medio, con él forma la verdadera unidad superior que llamamos organismo. (...) La vida es precisamente este esencial diálogo entre el cuerpo y su entorno*”.<sup>30</sup> Y continúa: “*El paisaje es aquello del mundo que existe realmente para cada individuo, es su realidad, es su vida misma. (...) No hay un yo sin un paisaje con referencia al cual está viviendo: yo soy aquello que veo, (...) No hay un paisaje en general*”.<sup>31</sup> Las claves para construir y adivinar un paisaje que no sea el nuestro son, según Ortega, buscar con lealtad la pupila que le corresponde, orgánicamente unida al propio paisaje y recíprocamente, la única manera de entender al prójimo es reconstruir y adivinar su paisaje.

El “redescubrimiento” actual del paisaje procede básicamente de dos campos: la *fenomenología* de un lado y la *ecología* de otro. La ecología, como ciencia de los seres vivos, aporta fundamento epistemológico al pensamiento holístico destinado a explicar el desenvolvimiento de una totalidad no reducible a la simple suma de elementos. En particular “la ecología del paisaje”, singulariza en él una “*totalidad de fenómenos naturales y humanos, y no sólo los diversos procesos que los generan*”

---

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. esp. J. Cabanes, Altaya 1999, pág. 549. (*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945)

<sup>30</sup> Estas ideas se exponen en la conferencia titulada “Temas del Escorial” leída como parte de una serie de conferencias que bajo el epígrafe *Guía espiritual de España* organizó en 1915 el Ateneo madrileño. Estas páginas se publicaron por primera vez en la revista chilena *Mapocho* en 1965. J. Ortega y Gasset, op. cit., págs. 43-74.

<sup>31</sup> J. Ortega y Gasset, op. cit., págs. 49-50.

y que por éstos son generados”<sup>32</sup> y en general un “sistema de ecosistemas” incorporando en su interior al sujeto “hombre” en su complejidad física y biológica.

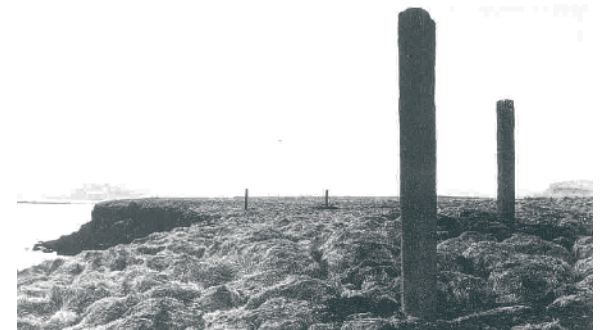
Augustín Berque subraya como estos dos “paradigmas de la contemporaneidad”, teorías de la actual asunción de la idea de paisaje en su doble articulación científica y fenómeno-perceptiva, han descompuesto los principios de la modernidad, sustituyendo la dualidad sujeto-objeto, imagen-realidad por una caleidoscópica interacción de sistemas relativos.<sup>33</sup> Donde la ecología pone el acento sobre el objeto, es decir sobre el paisaje-realidad, entendido siempre como una cadena de metamorfosis en la que el hombre está comprendido como organismo viviente, la fenomenología subraya la centralidad del sujeto, o sea del paisaje-imagen como representación de un sujeto interno, físicamente inseparable del cuerpo y del mundo. A partir de estos dos paradigmas de la modernidad, Berque propone un paradigma general, llamado *écouménéal* que implica la unión simbólica entre las dos mitades –el mundo físico y el mundo fenomenológico– que la visión moderna había separado. Una idea que Ortega y Gasset también había intuido anteriormente, como se ha visto. No se trata de volver a una visión premoderna, es decir, anterior a la escisión sujeto-objeto sino de reconocer los límites, buscando superar esta obligada distinción para comprender mejor la unidad de la realidad.

El geógrafo francés subraya cómo el paisaje se configura como el resultado de las modificaciones que el hombre le ha aportado según las representaciones que de él la sociedad ha tenido y viceversa, las representaciones definen, por su naturaleza, una interpretación de la realidad, en otras palabras, las sociedades utilizan y transforman el propio ambiente en función de las representaciones que ellas mismas hacen y, recíprocamente, lo interpretan en función de las

---

<sup>32</sup> V. Romani, *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Milano 1994, pág. 47. En 1939 el bio-geógrafo Carl Troll lanza las bases de una disciplina de orden superior respecto a la ecología definiéndola “ecología del paisaje” en cuanto a ecología de “sistemas de ecosistemas”. En 1986 R. T. Forman y M. Godron, en un tratado fundamental sobre la ecología del paisaje, con el título *Landscape Ecology*, Nueva York 1986, llegan a la definición hoy corriente por la cual “el paisaje es una parte heterogénea de una región, compuesta por una agregación de ecosistemas interrelacionados que se repite en cada punto con formas similares”.

<sup>33</sup> A. Berque, *Les raisons...*, op. cit., págs. 148-149.



*Afangar*, Reykjavik (Islandia) Richard Serra, 1990



*Lemgo Vectors (Elevations for Walter)*, Lemgo (Alemania)  
Richard Serra, 1998

propias praxis materiales.<sup>34</sup> Una estrecha ligazón entre el mundo real y su representación que encierra el complejo y ambivalente significado del término paisaje.

Tanto la ecología como la fenomenología indican caminos posibles para la superación de la ruptura contemporánea de la pareja sujeto-objeto, Hombre-Naturaleza, en un sistema dinámico que los comprende a ambos, donde la parte pertenece al conjunto –no reconducible por tanto a la suma de componentes o a la secuencia de expresiones temporales– y donde no existen estabilidades permanentes, estando todo caracterizado por procesos evolutivos. *“En la relación actual de nuestra sociedad con el espacio y con la Naturaleza, el sujeto no puede confundirse ya con el ambiente (...) ni puede hacer de éste un simple objeto (...) Hoy el sujeto tiene algo mejor que hacer: meterse él mismo en escena”*. Concluye Berque: *“Se tratará entonces de unir la realidad física con la realidad fenoménica, reconociendo que el mundo no es objetivo, en cierta medida, más allá del horizonte, no construido desde nuestra mirada y que, en cambio, es subjetivo en la medida inversa, permitiendo así que la verdad del ambiente y la belleza del paisaje puedan de nuevo corresponderse”*.<sup>35</sup>

Más allá de la fascinante dialéctica “ecosimbólica” de Berque, no hay duda que en su estimulante y apasionada interpretación emerge, por su agudeza, el papel central que puede asumir el “paisaje” como *topos* de nuestra condición contemporánea. Justo como lugar en el que se superponen imagen y realidad, el paisaje representa una metáfora capaz de simbolizar la superación de la distinción entre sujeto y objeto, forma y contenido, colocándose, como subraya Farinelli, como *“la única imagen del mundo capaz de restituir cualquier cosa de la estructural opacidad de lo real”*.<sup>36</sup>



*Sentier de Charme*. Giuseppe Penone, 1986

---

<sup>34</sup> A. Berque, “En el origen de paisaje”, en *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid 1997, págs. 7-22..

<sup>35</sup> A. Berque, “De paysage en outre-pays”, en A. Roger, *La théorie du paysage en France :1974-1994*, Champ Vallon, Seyssel 1995, págs. 346-359.

<sup>36</sup> *“il paesaggio resta l'unica immagine del mondo in grado di restituirci qualcosa della strutturale opacità del reale”*. F. Farinelli, “La arguzia...”, op. cit., pág. 12.



### 3. Paisaje, ¿representar o significar?

Dice Nietzsche: “Era al atardecer, se respiraba una fragancia de abetos, veíanse a lo lejos montañas grises, en lo alto brillaba la nieve. Un cielo azul y aquietado se extendía por encima. Así, nunca vemos nada tal como es en sí, sino que siempre lo recubrimos de una delicada membrana anímica: ésta es lo que entonces vemos. Ante estas cosas naturales despiértense sentimientos heredados, disposiciones propias. Vemos algo de nosotros mismos: en tal medida es este mundo también nuestra representación. Bosque, montaña, no son sólo concepto, sino nuestra experiencia e historia, una parte de nosotros”.<sup>37</sup>

Los paisajes de nuestra experiencia, ¿dan sentido o reproducen?, ¿significan o representan?, ¿son imagen o realidad? Lo que ha ido surgiendo hasta el momento es una difícil polaridad, con todos los matices intermedios y la variedad de lecturas que provoca el concepto *paisaje*. Podemos entender el paisaje: como representación visual, como interpretación analógica, como condición emocional, como expresión simbólica, como conocimiento del espacio. Todas estas modalidades constituyen diferentes procesos de lectura, descodificación y apropiación del concepto de paisaje, reflejando, a través de diferentes aspectos, su compleja y estratificada significación. Desde esta óptica, la noción de paisaje puede indicar la intención crítica y operativa de superar la oposición entre visible e invisible, parecer y ser, forma y esencia, en una unidad perfectamente integrada, reuniendo como escribe Berque, el mundo físico al mundo fenoménico. El paisaje es el lugar donde el espacio se constituye en objeto de experiencia y en sujeto de imitación y juicio.

Algunas tendencias contemporáneas convierten en *paisaje* el espacio arquitectónico, urbano y territorial, haciendo evidente la posibilidad de poder anular la dualidad entre paisaje-imagen y paisaje-realidad. Pero hacen evidente, sobre todo, la relatividad de las dos interpretaciones, pudiendo adquirir ambas una visión global que vive una tensión continua entre diferentes polaridades, no opuestas o estáticas, sino complementarias y dinámicas. Se podría plantear la analogía, común a la física contemporánea, que en lugar de un “ser” del sujeto y de un “estar” del objeto existan determinadas

---

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. esp. A. Brotóns, Akal, Madrid 1996, vol. 1, 23 [178], pág. 415 (*Menschliches, allzumenschliches*, Leipzig 1897)



*Wärest du doch in Düsseldorf geblieben*, (Te hubieras quedado en Düsseldorf) Joseph Beuys, 1979



nebulosas, “*nebulosas subjetivas en movimiento, nebulosas objetivas en movimiento*”,<sup>38</sup> centros instantáneos en continuo cambio.

Los grandes caracteres del paisaje, fruto de la elaboración alcanzada a finales del Renacimiento, resumidos en tres conceptos: distancia (el ojo y el sujeto que mira fuera del campo), representación espacial (representable con los instrumentos de la espacialidad geométrica) y *artefaction* o *artialisation*, -en la terminología de Alain Roger (producto del arte, gobernado por una estética de la contemplación)- se sustituyen por otros caracteres en los que las premisas son la relación dialéctica entre dimensión física y dimensión fenoménica, además de la reinserción del sujeto en el paisaje.<sup>39</sup> En la búsqueda de esta relación de diálogo y en la inmanencia del sujeto es donde es posible encontrar en la arquitectura una metáfora del paisaje, en la que la dimensión fenomenológica se convierta en recuperación de una corporeidad y una temporalidad que dote al espacio de la pregnancia del sujeto.



*Un fragmento de los Alpes. John Ruskin, 1854*

Sin embargo, para que la percepción de las apariencias del mundo suscite emociones de índole estética debe ser condición indispensable el desprendimiento subjetivo aludido en capítulos anteriores.<sup>40</sup> Un distanciamiento sólo permitido por un cierto grado de liberación del *homo sapiens* frente a la Naturaleza de la cual, como las demás especies biológicas, forma parte y depende. Desde esa posición y en esa actitud, podría apreciarla como un objeto bello, como *paisaje*, como una *vista*; y describirla mediante un artificio de palabras o intentar fijarla mediante un artificio de líneas y colores, como lo hace el pintor de paisajes. Así como el artista creador ha buscado la perspectiva apropiada para combinar y componer libremente su obra con los objetos que la Naturaleza pone

---

<sup>38</sup> “*nebulose soggettive in movimento, nebulose oggettive in movimento e delle interdependenze tra centri che chiameremo egologici e centro oggettuali*”. G. Andreani, E. Ranzini, “Dino Formaggio: progettare con il corpo”, en *Domus*, n° 676, Milano 1986, pág. 17-24.

<sup>39</sup> Cfr. A. Roger, *Nus et paysages: Essai sur la fonction de l'art (Présence et pensée)*. Aubier, Paris 1978; y A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, Paris 2002.

<sup>40</sup> Cfr. F. Ayala, “El paisaje y la invención de la realidad”, en VV.AA., *Paisaje, juego y multilingüismo, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, D. Villanueva y F. Caboed., Santiago de Compostela 1996, págs. 23-30.

a su alcance, también el observador casual que, una vez establecidos por mano del pintor los modelos de *paisaje* acordes con la sensibilidad de su tiempo, se para a admirar con deleite durante su paseo por el campo un cierto paisaje *natural*, lo que en verdad hace es componer mentalmente por cuenta propia su personal cuadro romántico, insertando aquello que tiene ante la vista dentro de los vigentes esquemas ideales. De esta forma, una vez fijados los modelos por la imaginación creadora de los artistas todos podremos de ahí en adelante reconocer ahora en parajes análogos esa belleza *natural* que ellos les han conferido con su arte, y de la que antes carecían.

La creación artística viene a destacar y privilegiar determinados panoramas, dándoles categoría de paisaje admirable, hasta que llegan quizá a vulgarizarse, degradados en tarjeta postal o folleto de propaganda turística; pero ese será ya el final de una trayectoria, cuando el gusto de la época comienza a cambiar, es decir cuando empieza a aflorar ya una nueva sensibilidad correspondiente a un momento histórico-cultural diferente. Como dice Francisco Ayala: *“la Naturaleza es muda; la Naturaleza no significa nada; la Naturaleza en sí misma carece de sentido, y somos los hombres quienes se lo prestamos, sirviéndonos de ella como materia prima para organizar nuestra propia realidad, para crear la única realidad a que tenemos acceso”*.<sup>41</sup>

Ayala en su artículo *El paisaje y la invención de la realidad* comienza citando la famosa *boutade* de Oscar Wilde: *“la Naturaleza es la que imita al Arte”*, frase brillante que anuncia el camino de imitación inversa que seguirá la nueva teoría moderna de la imitación cuando surja a finales del siglo XIX. No es casual, por tanto, que toda la tesis expuesta en el artículo del escritor andaluz se apoye en los trabajos de Auerbach y en lo expuesto posteriormente por Goodman, Gebauer y Wulf. Estudios realizados en la segunda mitad del siglo XX, en los que aparece un renovado interés por la teoría de la imitación, sobre todo en el ámbito de la crítica literaria con la publicación de la monografía de Erich Auerbach: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*.<sup>42</sup> El libro de Auerbach se refiere exclusivamente a la imitación de la Naturaleza y, dentro de ésta, sólo en la



*Habitaciones junto al mar. Edward Hooper, 1951*

---

<sup>41</sup> F. Ayala, op. cit., pág. 25.

<sup>42</sup> E. Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. esp. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, México 1950. (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern 1959)

literatura. Pero lo más destacable es que no se interesa por la *teoría* de la imitación, por cómo los autores han pensado la relación modelo-copia y la relación sujeto-Naturaleza, sino por la *realidad* misma del fenómeno imitativo, identificada con el término “representación”, es decir, tomando como presupuesto que en toda la literatura se muestra una representación de la realidad, que puede calificarse de mimesis. La mimesis dice, tiene dos aspectos: uno objetivo, lo representado y otro subjetivo, la representación en el sujeto. El libro de Auerbach sólo se preocupa de la representación en sentido objetivo y, en cambio, ahora la más moderna crítica se centra en los problemas de la activa participación del sujeto lector en la intelección y definición de la obra literaria.

Más adelante Nelson Goodman, apoyándose en las tesis de Gombrich sobre psicología del arte, expuestas en su célebre ensayo *Arte e ilusión*, lleva a cabo un análisis crítico de la mimesis destacando la ingenuidad de pretender una representación pura y objetiva de la realidad. De igual manera que la percepción de los objetos varía con la historia, también depende del sujeto perceptor y de su nivel cultural, hábitos e intereses. Un segundo libro de Goodman titulado *Ways of Worldmaking*, publicado en 1978, examina la creación de mundos mediante el lenguaje, compartiendo el punto de vista de otros filósofos según el cual el mundo es una creación simbólica y no es posible aislar un mundo más allá del lenguaje: conocer es siempre inventar, clasificar, organizar; esos mundos simbólicos cambian de una persona a otra, de una época a otra, al mismo tiempo que cada mundo emana del anterior, por lo que cada creación de un mundo es en realidad una re-creación de los precedentes.<sup>43</sup>

Gebauer y Wulf en el libro *Mimesis: Cultura-Art-Society*,<sup>44</sup> mantienen que la representación de la realidad no se reduce a una copia de la Naturaleza, porque no es posible una percepción objetiva de las cosas toda vez que la percepción se estructura conforme a unas pautas que vienen dadas por la propia conciencia simbólica-lingüística del sujeto. Esta perspectiva se combina con otra: dado que el lenguaje es una construcción social y la sociedad está dominada por el poder, es necesario tener en cuenta la influencia, en las representaciones individuales, de la presión del

---

<sup>43</sup> El primer libro de N. Goodman fue publicado en 1968 y se tituló: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*.

<sup>44</sup> G. Gebauer, Ch. Wulf, *Mimesis: Cultura-Art-Society*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995. (*Mimesis, Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch 1992)

poder social y sus instituciones. El poder crea sus propias representaciones del mundo tratando de imponerlas en la conciencia de los ciudadanos, y de ahí que las representaciones de los individuos, en contra de lo que supone Auerbach, además de carecer de objetividad, carecen de pureza y están expuestas a la influencia de las instituciones de poder.

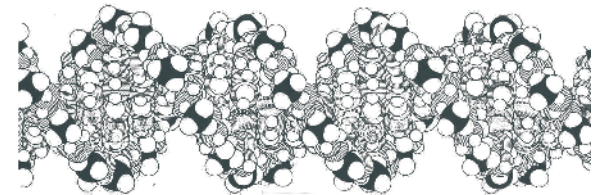
La Naturaleza cobra realidad en la esfera de la conciencia humana a partir de nuestra entidad biológica y mediante aquellos órganos perceptivos de los que el *homo sapiens* se encuentra dotado, ya que éste no deja de ser un animal enfrentado al medio ambiente a través de su peculiar equipo sensorial. Más aún, cuando el ingenio humano nos ha provisto de instrumentos que potencian nuestra capacidad perceptiva, aquello que alcanzamos a captar mediante esos aparatos difiere no poco de las apariencias que el simple e inmediato uso de nuestros sentidos nos proporcionan.

Será pues nuestra conciencia activa la que, con el material de las sensaciones percibidas, constituya y organice en nosotros el mundo, prestándole un significado. En este proceso, incluso el sujeto perceptor se objetiva a sí justo como esencial entidad significativa dentro del ámbito de una realidad así creada. Esto quiere decir, que la realidad, es una construcción operada en el seno de nuestra conciencia a partir de la experiencia de nuestros sentidos, edificio al que, mediante un esfuerzo de trascendencia totalizadora, procuramos dotar de sentido. *Cultura* se denomina el resultado de ese esfuerzo; y el conocimiento *científico*, esto es, ese conocimiento objetivo del mundo exterior adquirido en vía experimental al que todavía en el siglo pasado se atribuía validez absoluta, independiente del sujeto, es en verdad una creación del hombre, una realidad instalada en la conciencia colectiva dentro de un determinado ámbito cultural y sobre la base de la peculiar imagen del mundo que lo sustenta.<sup>45</sup>

La invención del paisaje como una específica realidad pictórica, se produce respondiendo al espíritu de una época, en una concreta coyuntura histórico-cultural que, por supuesto, implica a su vez una concreta *imago mundi*. Ahora bien, la respectiva imagen del mundo sobre cuyo armazón cada cultura se asienta, constituye, para quienes en ésta participan, la realidad total y básica, no menos construida que cada una de las parcelas de ese mundo imaginado. ¿Qué duda cabe de que

---

<sup>45</sup> F. Ayala, op. cit., pág. 26.



Cadena de ADN y propuesta de Herzog & de Meuron para el concurso de la Avenida Diagonal en Barcelona, 1989

el mundo –la *realidad básica*– es una realidad diferente, no ya para los hombres de civilizaciones distintas, sino aún para quienes viven épocas distintas dentro de la misma civilización?; no es casual por tanto, que el concepto de paisaje no haya sido el mismo para las diferentes culturas, ni siquiera dentro de la misma civilización.



Casa en la isla de Pantelleria. Clotet y Tusquets, 1972-75

Por consiguiente, *la realidad* no es algo situado fuera de nosotros, ya que pertenecemos a ella; sino más bien, algo que a partir de nuestra experiencia viva, es reconocido, elaborado y continuamente recreado por la imaginación humana; algo que reside en el recinto de las conciencias individuales como conocimiento compartido por una colectividad, es decir, por una multitud de individuos pertenecientes a la especie zoológica denominada *homo sapiens* y dotados con la capacidad única de trascender, en virtud del lenguaje simbólico, los datos inmediatos de dicha experiencia para objetivarla en las estructuras significativas que componen una cultura. La creación cultural, en todos los niveles y manifestaciones, se cumple a través del lenguaje específicamente humano, o sea, mediante la comunicación interpersonal en un plano simbólico.

El escritor granadino mantiene que el arte no imita a una supuesta realidad natural, sino que, por el contrario, la crea y aún más específicamente, que la realidad esencial se encuentra alojada y tiene expresión en la poesía. Es a través de la inventiva literaria cómo se plasman todos los contenidos que componen el imaginario colectivo. Muchas criaturas literarias, por ejemplo El Quijote, han entrado a formar parte de nuestra realidad actual; es decir pertenecen a *la realidad*. Y no sólo pertenecen a esa actual realidad nuestra, sino que también influyen sobre ella de un modo muy efectivo, al ofrecer modelos, prototipos de conducta sobre los cuales puede edificarse la personalidad propia, y claves para interpretar la ajena.<sup>46</sup>

La realidad más acendrada, la realidad esencial, será la que en vano quisiera expresar pero tal vez vislumbra la palabra poética, como mantiene Ayala. De acuerdo con esta idea puede entenderse perfectamente, la aseveración de que el paisaje es –ni más ni menos que el resto de los objetos que pueblan nuestra conciencia– una creación *artística* del hombre. La polaridad principal, haya

---

<sup>46</sup> F. Ayala, op. cit., pág. 29.



o no componentes paisajísticos, es la que distingue entre, por un lado, la obra que se propone significar (imagen) otorgando sentido a su modelo mediante un conjunto de signos y, por otro lado, la que busca la presentación o representación de ese modelo (realidad). Estas dos tendencias son procesos implicados y activamente complementarios. Por esto y de acuerdo con Francisco Ayala, el paisaje es una invención de la realidad.

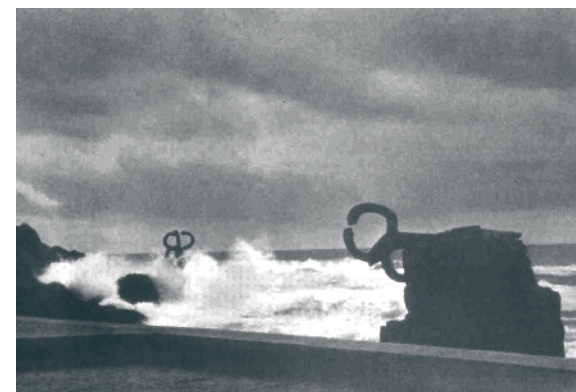
Desde la instancia de cada individuo concreto, el ser humano se configura a sí mismo y es configurado por su prójimo según los prototipos o modelos vigentes dentro del grupo social. Modelos que, como veremos, serán ejemplos y en los casos de máxima tensión idealizante, las verdaderas creaciones poéticas. Estamos ante los prolegómenos de una nueva clase de imitación moderna y actual: la *imitación moral de modelos o prototipos*. La experiencia del paisaje es un espacio construido a partir del sujeto, un lugar de inmanencia del sujeto en el que se condensa una situación o acontecimiento, un horizonte que delimita un espacio homogéneo en el interior del cual nosotros somos el paisaje. El paisaje se convierte en la ampliación del espacio corpóreo que parece expandirse hasta los límites del horizonte. Por esto, como subraya M. Collot, “*el paisaje se define como espacio ‘a simple vista’ pero también como disposición del cuerpo donde el ver remite al poder dotándose de significados ligados a todos los comportamientos posibles del sujeto*”.<sup>47</sup>

El interés del paisaje está en la imposibilidad de abstraer el contenido de la forma, y la forma se sustancia a través de la representación del espacio, relaciones entretejidas siempre de la pregnancia del sujeto, “*el paisaje se convierte en metáfora de un vuelco figura-fondo, en la que el “vacío” de la superficie ilimitada, indiferenciada, inerte, homogénea, neutra, adquiere el significado de sustancia temporalizada, concreta, vibrante, en el cual se equilibran presencia y ausencia, proximidad y lejanía, forma y esencia, ser y devenir*”.<sup>48</sup> Objeto de la arquitectura, entonces, no es

---

<sup>47</sup> M. Collot, “Points de vue sur la perception des paysages”, en A. Roger, op. cit., págs 217-218. “*Ainsi le paysage se définit comme espace à portée de regard, mais aussi à disposition du corp; et il s’investit de significations liées à tous les comportements possibles du sujet. Le voir renvoie à un pouvoir. Le chemin est vu comme à parcourir, le verger comme comestible, la cloche comme audible... (...) C’est pourquoi la vision du paysage n’est as sulement esthétique, mais aussi lyrique, car l’homme investit dans sa relation à l’espace les grandes directions significatives de son existentes*”.

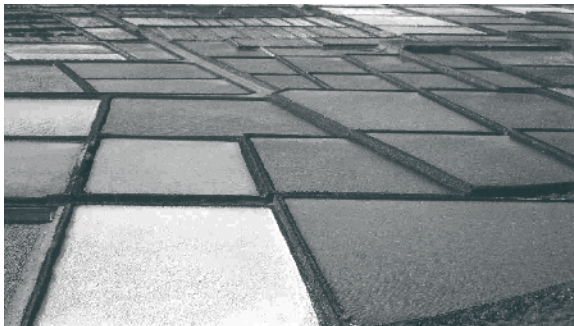
<sup>48</sup> Cfr. P. Gregory, op. cit., pág. 245.



Peine de los vientos, San Sebastián. Chillida y Ganchegui, 1976

colocarse como figura sobre un fondo, sino de transmutar el fondo en figura, es decir –podríamos decir– la ‘duración’ en ‘evento’, no elevándose hacia lo invisible, sino como poéticamente aclara Leopardi, capturando el infinito en los límites de un espacio limitado, aprehendiendo lo invisible a estado de síntoma, de reflejo, de sombra, en la configuración visual. Ortega y Gasset decía, y también lo sugiere G. Didi-Huberman, que la mirada no refleja sólo lo que está delante de los ojos, sino que involucra al sujeto entero y al espacio de alrededor descubriendo relaciones múltiples para cargarse de valores diferentes.<sup>49</sup> Cuando Stephen Dedalus en el *Ulises* de Joyce contempla el mar, la belleza de la imagen, proviene de una mirada que se llena de la visión de la muerte de la madre, modificando hasta sumergir el significado mismo del acto contemplativo.<sup>50</sup>

El paisaje es, por tanto, el producto de una mirada llevada más allá de los signos exteriores; es el modo de hacer sensible “nuestra relación con el ambiente y por tanto con el mundo”,<sup>51</sup> respecto al cual el sujeto no puede ponerse en una situación de exterioridad sino viviendo una experiencia de absoluta pertenencia y reciprocidad. Y por esto, el paisaje es el lugar de la representación del espacio que se revela a través de las implicaciones del sujeto. El espacio no será nunca congelado, convencional, óseo, objetual, sino espacio temporalizado de la dimensión humana: espacio disuelto en la dinámica del tiempo y por tanto evento del tiempo, cuya terminación se condiciona a una representación que el ser humano hace finita dentro de sí en el momento en el que toma conciencia de su continuidad e infinitud.



Salinas en Lanzarote, 2000

César Portela lo expresa de forma nítida cuando define el paisaje como “...un conglomerado de formas coloreadas por la luz, pero también es, el canto de los pájaros, el sonido de los insectos, el ruido de la lluvia y del viento, el olor de la tierra, de las plantas y del mar, el grado de temperatura y de humedad, el aire, la atmósfera, las nubes en movimiento..., el espacio. También el tiempo de contemplación de todo ello. Y todo ello, a su vez, confrontado y contrastado, emocionalmente con

---

<sup>49</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, “Le tremblement des évidences”, en *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n° 286, Paris 1993, págs. 74-76.

<sup>50</sup> P. Gregory, *Ibidem*.

<sup>51</sup> A. Berque, *Les raisons...*, op. cit., pág. 171.

*los deseos, los anhelos, las necesidades, los intereses, la cultura..., del sujeto que lo contempla*".<sup>52</sup>

Hay una ambivalencia de paisaje sensible y visual, perceptible por los sentidos, y también un espacio que se configura como síntesis abstracta de lo visible, un significado siempre oscilante entre imagen o realidad, representar o significar.

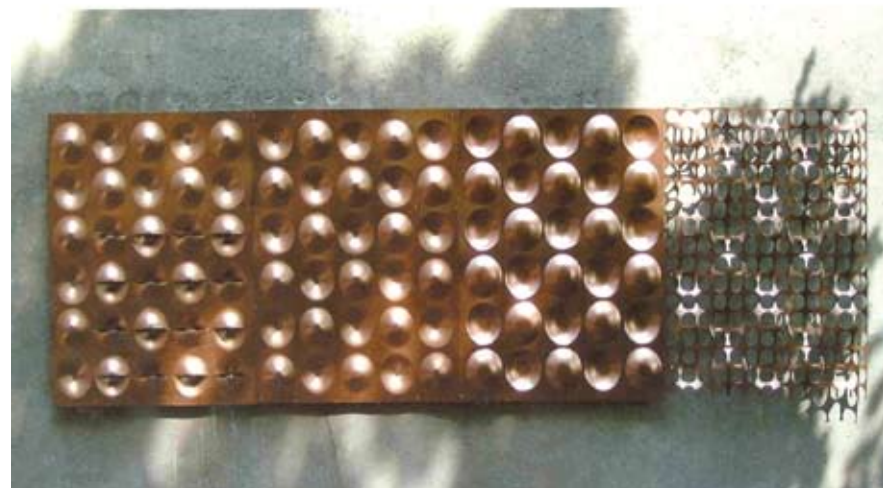
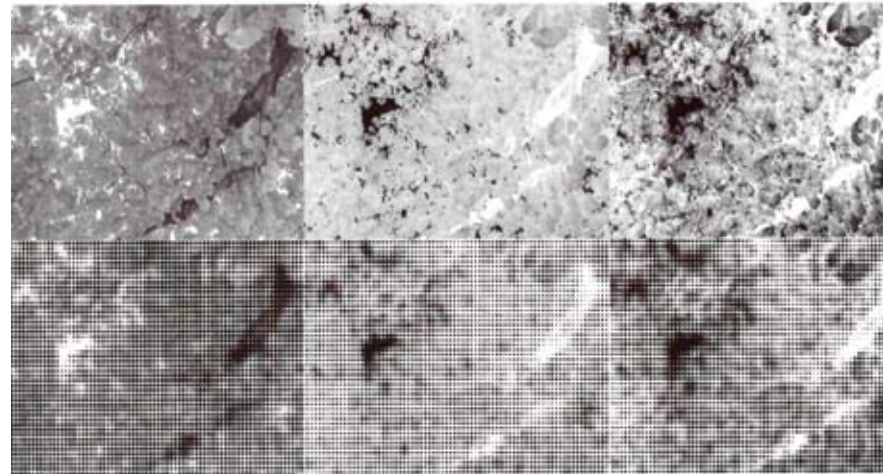
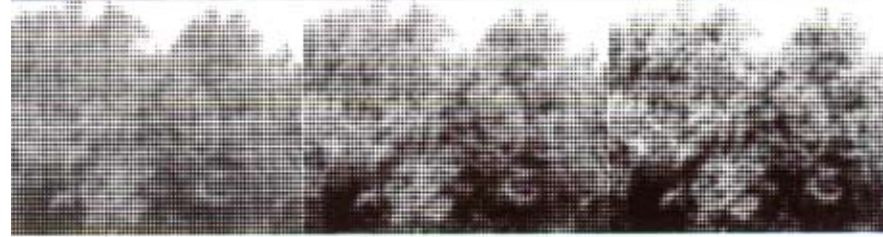
El paisaje es una experiencia sensorial y una reflexión intelectual, que se percibe e interpreta de forma diversa en función de la cultura a la que se pertenezca. El paisaje representa y significa una realidad que es, a su vez, una invención del hombre. Podríamos concluir, provisionalmente, que el paisaje es una metáfora donde se supera la distinción entre objeto y sujeto, y que posee una armonía generalizable de valores estéticos, económicos, afectivos, emocionales lo que provoca deseos racionales en otros sujetos cuando lo perciben. Esa es la naturaleza del paisaje.



*Cintas de transporte en fábrica de beneficio del oro, Rodalquilar (Almería), 1998*

<sup>52</sup> C. Portela, "Paisaje y proyecto", en VV.AA., *Paisaje y Ordenación del territorio*, Junta de Andalucía, Sevilla 2002, págs. 296-302.





### III. El paisaje como modelo, prototipo o referente en el proyecto arquitectónico

Dice el arquitecto Mendes da Rocha: *“Nosotros somos de la Naturaleza, pero no me refiero al paisaje, sino a la fenomenología de la Naturaleza. Son poquísimos recursos y no se necesitan más. Siete notas musicales para todas las sinfonías, veinticinco letras para todo lo que Shakespeare y García Lorca escribieron. El arquitecto tiene que conocer los recursos de construcción como un poeta trabaja con las palabras. Para la arquitectura de hoy no hacen falta infinitos recursos. Estamos tan lejos de la realización de los deseos humanos sobre el hábitat, la ciudad está tan lejos de cumplir los deseos, que lo bueno sería contar con pocos recursos y una gran visión sobre los deseos y los ideales humanos. Lo que falta es satisfacer el deseo aislado (...) Eso es arquitectura, ésa es la arquitectura que nos interesa. Por necesidades y deseos humanos. (...) lo que hay es un deseo y una experiencia en esa dirección”*.<sup>1</sup>

El arquitecto brasileño, último premio Pritzker, hace hincapié en el deseo como motor de la arquitectura y, por tanto, como componente fundamental del proceso de proyecto. El deseo humano es intencional, siempre se desea algo y este algo suscita un sentimiento que le da forma. La dirección del deseo señala la existencia de un modelo que atrae por su dignidad, nobleza o belleza.

---

<sup>1</sup> P. Mendes da Rocha, “Entrevista”, en *Diario ABC*, Madrid 2006, págs. 50-51.



Partitura, en *Jamás he escuchado un sonido sin amarlo: el único problema con los sonidos es la música*. John Cage, 1992



El acto de proyectar se apoya en diferentes materiales o criterios de proyecto. Estos materiales pueden proceder de la propia arquitectura o de otros aspectos de la realidad, como el paisaje. Según Helio Piñón, tomar conciencia de la noción de *material* sobre el que la concepción actúa permite distinguir el auténtico cometido ordenador del proyecto; ayuda a recuperar un proceso formador en el que la autenticidad de la estructura es el criterio determinante y es el verdadero valor de lo arquitectónico.<sup>2</sup> En esta toma de conciencia cobra un especial protagonismo el proceso de proyecto.

En la actualidad, el proyecto arquitectónico tiene que ver con el recurso al *concepto* como instrumento que legitima la configuración del edificio. Se obvian los valores estéticos que la arquitectura debería acreditar con la calidad formal del objeto al confiar en la bondad de la *idea* que, por otra parte, se instala en un subjetivismo blindado ante cualquier posible crítica. Sencillamente se confía en el ingenio del que proyecta, en su personalidad. El proyecto de arquitectura, tras medio siglo de doctrinas, de discursos dogmáticos, de revisiones críticas, se ha agotado e instalado en una especie de relativismo.

La consecuencia es que las técnicas de proyecto se dejan seducir por dibujos o imágenes de unas arquitecturas donde todo puede ser alterado, donde todo puede ser intercambiable en la nueva realidad informática y telemática. La tecnología redime del uso de los materiales analíticos y operativos del arquitecto: la escala, la mirada, el dibujo, el juicio... Se veneran arquitecturas puestas en circulación por el mercado de las editoriales que son las que acaban suplantando el juicio crítico del arquitecto. Se fomenta el empleo y el uso de signos que puedan ser fácilmente fotografiados y posteriormente consumidos. Pero como dice Baudrillard, la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar su desaparición.

Hoy en día, se olvida por completo que la materia prima y los criterios con los que el arquitecto trabaja están sujetos a una historicidad concreta. La crisis de la conciencia histórica de los arquitectos es una condición básica de la regresión de los criterios de proyecto. *“La falsa conciencia de que la modernidad rompe con la historia e inicia un periodo en el que no hay más realidad*



Detalle de *El saltador de Paestum*

---

<sup>2</sup> H. Piñón, *El proyecto como (re)construcción*, Edicions UPC, Barcelona 2005, pág. 9.

que la inmanente está en la base del error de apreciación acerca de la dimensión de la ruptura que supone el nuevo modo de concebir” mantiene Helio Piñón.<sup>3</sup> La modernidad arquitectónica ha sido la continuación lógica del ciclo arquitectónico desarrollado durante cinco siglos, con las fluctuaciones lógicas de un sistema estético riguroso y bien construido.

Según Thomas Schumacher, “la primera generación de nombres importantes como Le Corbusier, Wright y Aalto recibieron las enseñanzas del clasicismo, pero no nos lo enseñaron”.<sup>4</sup> Esta formación académica les proporcionó el rigor y la precisión que caracteriza al proyecto de ascendencia clasicista; pero por otra parte, aprendieron a proyectar mirando ejemplos, es decir, reconociendo los valores de los edificios que despertaban su interés. Esta experiencia les proporcionó criterios para sus proyectos e intervenir sobre la realidad. Sin embargo, renunciaron a transmitir y establecer un sistema normativo previo, como en el clasicismo; lo que fue interpretado por las generaciones posteriores como una liberación y un relajamiento que permitiría el abandono de la disciplina arquitectónica. Esta actitud provocó la aparición posterior de un tipo de arquitecto, dotado de un don innato, capaz de producir artefactos de la nada y basándose únicamente en su “creatividad”, sin materia prima, sin método, sin modelos, libre de prejuicios y coacciones. El lento pero continuado aprendizaje de los primeros arquitectos modernos se convierte en innecesario para quien lleva en los genes el instinto creador y artístico.

De la concepción del proyecto arquitectónico se pasa a la *invención* de objetos. Invención basada en la imaginación del sujeto, entendida como capacidad de proponer y reconocer imágenes, sin más conciencia que las sugerencias del estado de ánimo del proyectista. Según Piñón, éste “es el mito que ha determinado la arquitectura y su enseñanza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX”<sup>5</sup> y surge, según él, debido al abandono y olvido de la modernidad arquitectónica.

---

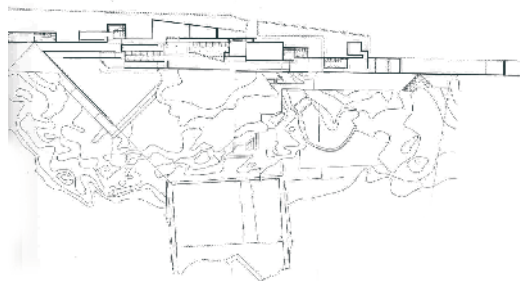
3 H. Piñón, op. cit., pág. 19.

4 C. Steenbergen, W. Reh, *Arquitectura y paisaje*, trad. esp. L. R. Laca Menéndez de Lurco, Gustavo Gili, Barcelona 2001, pág. 18. (*Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Bussum 1996)

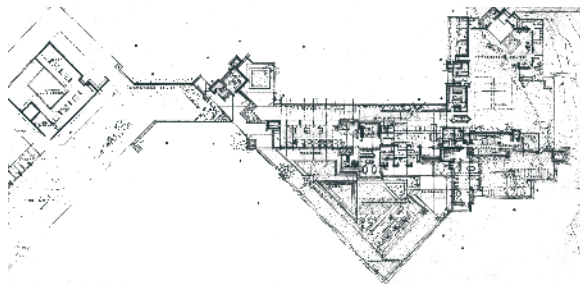
5 H. Piñón, op. cit., pág. 14.



*The divers*, en el proyecto *The Peak*, Hong Kong. Zaha Hadid, 1982-83



Planta de la Piscina en Leça de Palmeira (Matosinhos)  
Alvaro Siza, 1961-66



Planta de Taliesin West, Scottsdale (Arizona)  
Frank Lloyd Wright, 1937-38

Sin embargo, este mito es más antiguo, hunde sus raíces más profundamente, tiene su origen en la Ilustración. La nueva estructura que surge en esa época es la del *sujeto moderno* o la de la *conciencia*, fondo intelectual que ilumina todas las categorías y conceptos que la Modernidad acuña: imaginación, autoconciencia, progreso, autonomía, emancipación, etc. El sujeto libre y autónomo se alza en el centro de la realidad, a la que impone su ley, no tolera la heteronomía de ningún modelo imitable, la perfección dimana de la libre creatividad y originalidad del hombre soberano, centro del mundo. El sujeto moderno es el que dicta sus leyes a la Naturaleza porque se constituye en el legislador único de su propio código moral y estético: su autonomía rechaza toda instancia exterior a la conciencia individual, así como la repetición o reiteración imitativa, incompatible con la intuición de un sujeto esencialmente libre y creador. El propio hombre, con ayuda de la razón, se constituye en dueño de la Historia y creador genial de las producciones estéticas. No podía tolerarse un modelo heterónimo porque era una exigencia de la época que fuera el propio sujeto emancipado quien alumbrara los modelos.

El culto a lo "original" hizo que en el aprendizaje de la arquitectura se olvidara el estudio de edificios o ejemplos concretos, sacudiéndose el yugo de modelos preexistentes y aspirando a un futuro sin ataduras. En la Modernidad los hombres, a impulsos del individuo y del desarrollo de las ciencias, se liberan del ideal de perfección, completo y terminado, que significaba la realidad intemporal o estática de un modelo preexistente, reemplazando la relación modelo-copia, vigente durante siglos, por otra estructura basada en la autonomía del sujeto, en la que la vieja relación no cumplía ninguna función. Esa estructura modelo-copia, inherente a la idea de imitación, es un concepto que subyace en el pensamiento hasta el siglo XVIII. La imitación está en el centro de la cultura occidental, aparece en todas las épocas y en todas las disciplinas humanísticas y artísticas de la premodernidad. Con la Modernidad desaparece bruscamente el concepto, después de una vigencia de dos milenios.

La imitación premoderna se constituía en tres clases: la imitación de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos. Sus formas eran: como *experiencia*, el hombre, necesariamente, imita el ejemplo de otros y es ejemplo para los demás; como *categoría* que aplica el hombre a la realidad para tratar de explicarla cada vez que establece una relación entre dos cosas y afirma que una es copia o imitación de la otra; y como *técnica* básica para el aprendizaje de las artes en sentido amplio. Tras la

Modernidad aparecerá, como se ha anunciado en el capítulo anterior, una nueva clase de imitación, por lo que este concepto, revisado, podría seguir teniendo validez en diferentes dimensiones: teóricas, prácticas y técnicas, que importan para los fines de lo que se pretende demostrar en esta tesis, por lo que conviene detenernos en su consideración aunque sea de manera esquemática.

La mentalidad premoderna se estructura dualmente ya que presupone una realidad ya dada, plena y previa al hombre, que se ofrece como modelo eterno. En una realidad dual de dos niveles, la categoría de la imitación se usa para designar, no el fundamento ni lo fundado, sino el momento de fundar. Este momento, este acto, es notoriamente menos explícito que los extremos que une. En el pensamiento occidental se ha mantenido desde los griegos que el Arte ha imitado a la Naturaleza o que las cosas sensibles imitan a las Ideas,<sup>6</sup> teniendo todos estos términos: Arte, Naturaleza, Ideas, entidad filosófica propia, y sin embargo, el acto de imitar, la imitación en sí, parece que se diluye en el pensamiento.

El término imitación es, en la tradición, una palabra cuyo sentido se presupone, cuajada de prestigio y de autoridad pero que desborda los límites de un concepto claro y bien definido. Como el paisaje, es una palabra ambigua que muestra múltiples dimensiones en diferentes ámbitos y disciplinas. Esta ambigüedad es, en parte, debida al íntimo parentesco entre las tres clases de imitación clásicas: de las Ideas, de los Antiguos y de la Naturaleza. Las tres clases de imitación evolucionaron unidas, entrelazándose una con otra, aunque aparentemente la participación de las cosas sensibles en las Ideas no guardara relación clara con la emulación de los Antiguos, o ésta con la representación artística de la Naturaleza.<sup>7</sup>

La imitación de la Naturaleza no quiere decir copia literal de los aspectos prosaicos y realistas del paisaje, el hombre o la sociedad. La Naturaleza que es objeto de imitación se concibe siempre en sentido idealizado, ajena a los caracteres únicos, extravagantes o raros, la concepción de la Naturaleza imitada en todo el periodo premoderno participa de una universalidad, de una tipicidad

---

<sup>6</sup> Normalmente se ha entendido por Naturaleza: lo que realmente es, según verifican los sentidos y la experiencia. Lo que debe ser es el mundo ideal o típico captado por el entendimiento. Lo que tiene que ser lo dirán los criterios de la moral o la razón.

<sup>7</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., pág. 153.

Collage de estudio de la sala de exposición dedicada a la obra de Isamu Noguchi, *Ampliación del Nelson Atkins Museum of Art*. Steven Holl, 1999



Jardín de Ryoan Ji, Kioto. Anónimo, 1488-99

y de una idealidad que son muy próximas a las Ideas platónicas. Los personajes de la épica y del teatro, las figuras de la pintura y la escultura son paradigmas estéticos, como las Formas platónicas son paradigmas metafísicos, unos y otros evitan lo accidental o contingente elevándose hacia lo esencial y característico.

La imitación es siempre la reiteración, en sentido amplio, de un modelo, sea éste la Naturaleza, las Formas, los Antiguos. La imitación de los Antiguos, la imitación de la Naturaleza y la imitación de las Ideas, tienen vasos comunicantes entre ellas, lo que sugiere la existencia de una estructura común subyacente a las tres. Lo común en los tres géneros de imitación es la relación *modelo-copia*. Esta estructura subyacente explica el entrelazamiento íntimo entre las tres clases de imitación porque cada clase es una manifestación específica, en un ámbito o terreno determinado, de esa estructura compartida que admite tomar formas diferentes, de aquí que estos tipos de imitación, normalmente, se confundan entre sí.

Las tres clases de imitación, que han recorrido toda la historia de la cultura occidental desde los griegos hasta el arranque del siglo XVIII, se desvanecen súbitamente en pocos años. Las Ideas platónicas pierden su objetividad y son absorbidas por la mente del sujeto; la Naturaleza deja de tener una función de modelo para el arte; los Antiguos se tornan abruptamente anticuados y la exaltación del pasado se sustituye por la utopía del futuro y por la idea de progreso. Javier Gomá justifica esta simultánea extinción por un descentramiento de la estructura modelo-copia y por la emergencia en su lugar de una nueva realidad a la que se refiere con los términos de *conciencia* o de *sujeto moderno*.

La cultura premoderna asume como presupuesto incuestionable que la realidad es un modelo objetivo, ideal y eterno (la Naturaleza, las Formas platónicas y los Antiguos) que preexiste estático, pleno y completo, al hombre, y por tanto, la única posibilidad consiste en la imitación de una percepción ya dada que le precede. Este presupuesto imitativo de la premodernidad resultará incompatible con la idea ilustrada de sujeto moderno, no sólo capaz de contemplar y repetir el mundo, sino también de dominarlo, un sujeto llamado a una perfección moral y a un progreso social orientado hacia el futuro. Un sujeto señor de la Historia y dueño de su propio destino. Al absolutismo



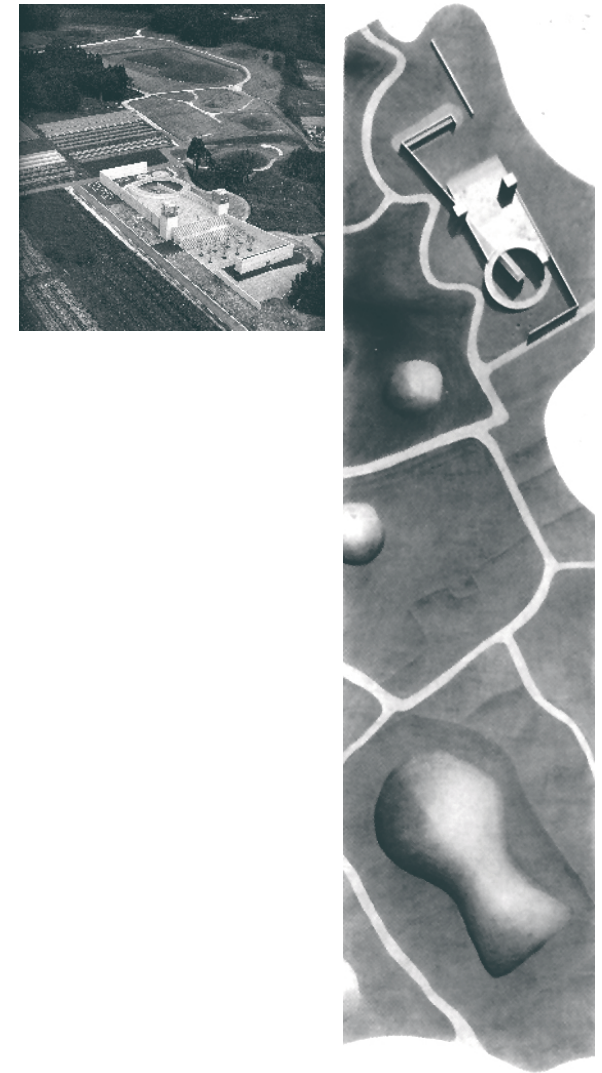
de la realidad le sucede el absolutismo del sujeto. El sujeto moderno contempla la imitación como un residuo del pasado, por lo que desde el comienzo de la Modernidad arraiga y toma cuerpo un fuerte prejuicio negativo contra ésta, quizá siempre presente desde la condena platónica de la misma, pero presuponiendo ahora que es una cuestión propia de sujetos no emancipados o irracionales. En las tres clases de imitación premoderna el modelo es siempre objeto y participa de todos los rasgos de la objetividad inanimada que tan extraños resultaron para el naciente sujeto moderno. La Modernidad es claramente anti-imitativa, sin embargo, lo negado está siempre presente en la negación y, por tanto, basado en una imitación inversa.

Esta imitación inversa de la Naturaleza hacia lo humano, evidenciada por Oscar Wilde, indica la dirección que tomará la imitación cuando reaparezca reformada a fines del XIX y comienzos del XX. La cuarta clase de imitación asumirá las críticas que la Modernidad formula a las tres clases premodernas, y de las que tuvo que emanciparse el sujeto moderno para reivindicar su dignidad. La nueva clase de imitación, para no confundirse con las anteriores, deberá respetar la preeminencia del sujeto y de su mundo, manifestada en la capacidad creadora de su libertad.

Esta cuarta clase de imitación no pudo desarrollarse como tendencia de pensamiento en el apogeo de la Modernidad porque ésta acababa de desembarazarse de un bimilenario culto a la imitación.<sup>8</sup> Fue necesario que la propia Modernidad experimentara una crisis y que se indagaran *nuevas formas de pensar*, y es precisamente en este contexto donde se sitúa la nueva imitación de modelos o prototipos. Tras el anuncio de Wilde, la coincidencia temporal de la crisis de la filosofía moderna y el camino que señalaran los fenomenólogos, aparece un renovado interés por la imitación durante el siglo XX, atrayendo a múltiples disciplinas y tomando un significado inesperado.

---

<sup>8</sup> Recientemente Javier Gomá ha propuesto los *Fundamentos de una Teoría General de la Imitación*, en la que teoriza y estructura por vez primera la imitación respetando los principios de la Modernidad, al mismo tiempo que exige su revisión. En esta nueva teoría se expone una *Pragmática de la Imitación* que investiga la acción del sujeto imitador en relación al modelo prototípico, y una *Metafísica del Ejemplo* que se interesa por el ser del modelo imitado y se pregunta qué clase de seres el modelo, qué es lo que convierte en modelo al modelo y en qué consiste su especial ejemplaridad. Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 329-395.



*Bosque de las tumbas, Kumamoto. Tadao Ando, 1992*

Toda la Modernidad descansa en el poder de la subjetividad y de las tensiones sobre las que ésta se levanta. Esta situación no admite retornos extemporáneos. Todo propósito de integración debe ser *crítico*, lo que quiere decir que debe tener en cuenta la “escisión moderna” que Winckelmann señaló. Después de bajar a las profundidades del sujeto, ya no es posible renovar la confianza en una idealidad ejemplar y venerable, realizada y consumada en la tradición. La moderna subjetividad prescindió de la ejemplaridad al mismo tiempo que entronizó a la autoconciencia creadora. La época actual, según Gomá, está en condiciones de volver su mirada hacia la ejemplaridad del modelo y ofrecer una teoría crítica del prototipo. El punto de partida de la nueva *objetividad* ejemplar debe ser precisamente el sujeto moderno después de su crisis.<sup>9</sup> Un sujeto, adelgazado y debilitado, aunque imprescindible, y en condiciones de experimentar el hastío de su conciencia. Un sujeto completamente diferente del sujeto satisfecho de sí mismo de la Ilustración, recién emancipado de los yugos de supersticiones antiguas y otras tutelas.

La imitación contemporánea, por tanto, no intenta restaurar la forma de imitación clásica, objeto de justa crítica por la Modernidad, sino que propone una modalidad diferente. En la imitación de prototipos, el modelo es siempre un sujeto que suscita una acción racional en otro sujeto. En la relación imitativa contemporánea, la diferencia estriba en que se establece entre dos sujetos libres, que es lo que la hace especialmente actual. Esta libertad era un elemento que faltaba por completo en la imitación de la Naturaleza, Ideas y Antiguos, considerados todos ellos como modelos fijos, eternos y acabados. La libertad deshace esa estabilidad y consistencia transformándola en una empresa personal y racional.

Con la nueva clase de imitación, el esquema modelo-copia experimenta profundas modulaciones como consecuencia de la variación de sus elementos: el modelo es ahora un sujeto creador, no un canon intemporal y prefijado; la copia es igualmente un sujeto libre y creador, no una réplica inerte. No basta ya con copiar o reproducir lo más exactamente posible el modelo porque ahora cada uno de los elementos conserva su autonomía y su individualidad, lo que se ofrece a la imitación es la conducta y el ser del prototipo. La nueva relación modelo-copia adopta, dentro de la imitación de

---

<sup>9</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., pág. 341.

prototipos, la forma de una acción intersubjetiva, una acción entre sujeto-modelo y sujeto-imitador, entendiendo por subjetividad la condición de hombre racional y emancipado que la Ilustración forjó y que forma parte consustancial de la Modernidad.

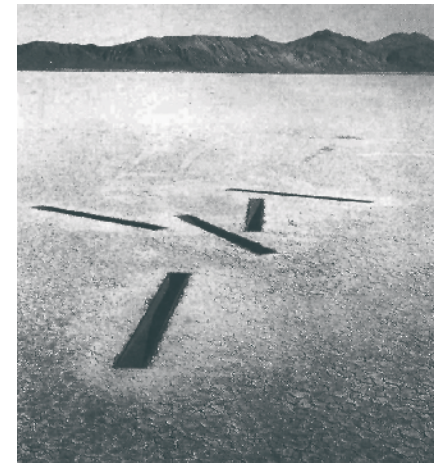
Se ha dicho anteriormente que la Modernidad es una condición que exalta la *diferencia* por lo que ésta adquiere insólita legitimidad. Sin embargo, esta capacidad de lo moderno para adoptar las formas más diversas no puede incitar al relativismo, en el que parece que se ha instalado el proyecto de arquitectura. El límite preciso que configura el ámbito del modo de abordar la concepción arquitectónica consiste en que ésta es una acción subjetiva, orientada a conseguir una consistencia formal, que contribuye a dar al objeto del proyecto sentido estético e identidad como obra de arte. La identidad de la obra de arquitectura, como condición básica de su calidad estética, tiene que ver tanto con el *sentido*, que depende del modo de orientarse en el marco histórico y cultural en el que nace, con el modo de asumir las convenciones, con su condición de rémora o estímulo en el marco de la propuesta arquitectónica, como con la *consistencia* que define el grado de coherencia formal que el objeto adquiere en el marco de un sistema estético determinado, asimismo vinculado a la historia, lo que se relaciona con la precisión y el rigor del orden del objeto.

*“Las convenciones –mantiene Piñón– son el punto fijo desde el cual el proyecto puede avanzar”.*<sup>10</sup> Si se quiere superar el relativismo en el que se ha instalado el proyecto de arquitectura habría que recuperar, por una parte, la dimensión ordenadora que ha caracterizado y siempre ha tenido la arquitectura desde los griegos, y por otra, asumir la historicidad del proyecto, es decir, *“hallar el punto de contacto entre la lógica histórica de la idea de forma y el uso que la sociedad actual hace del proyecto del espacio habitable”.*<sup>11</sup> En esta idea, como en el reconocimiento del interés por la imitación, no hay ningún ánimo de plantear un proyecto restaurador del clasicismo sino de superar la crisis con nuevas formas de pensar.

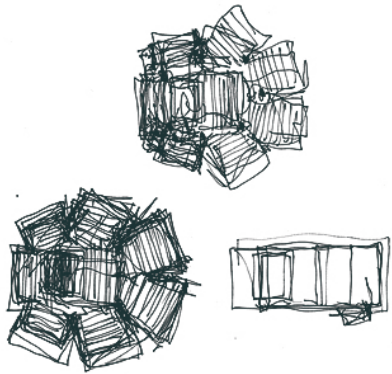
---

<sup>10</sup> H. Piñón, op. cit., págs. 22-23.

<sup>11</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 19.



*Matchdrop dispersal.* Michael Heizer, 1968  
y *Cementerio de Igualada.* Enric Miralles y Carmen Pinós, 1991



Walt Disney Concert Hall, Los Angeles. Frank O. Gehry, 1988-96

El paisaje o la propia arquitectura proporcionan un material muy valioso sobre el que puede actuar el talento ordenador del arquitecto para superar la situación de partida. La noción de *material de proyecto* conduce a la idea de proyecto como construcción de un orden nuevo a partir de elementos, modelos o ejemplos verificados empíricamente, a lo largo del tiempo a través de la experiencia. La identidad de la obra está en la relación de la estructura formal con el sentido de la materia prima utilizada, no en la mera naturaleza del “material”. La cita de Mendes da Rocha con la que comenzaba este capítulo explica muy gráficamente el concepto de independencia entre la identidad de una obra y la naturaleza de los elementos empleados para construirla: “Siete notas musicales para todas las sinfonías, veinticinco letras para todo lo que Shakespeare y García Lorca escribieron”. Un ejemplo todavía más claro lo da Helio Piñón: “*El Concierto para cuatro claves de Juan Sebastián Bach no es menos valioso musicalmente por el hecho de ser una transcripción para instrumentos de teclado de un concierto para cuatro violines de Vivaldi*”.<sup>12</sup> Lo que interesa para entender el proceso de proyecto es cómo se eligen las diferentes materias primas, cómo se asocian entre sí, se combinan y entran en relación con los objetivos del proyecto.

Cuando se proyecta, se seleccionan determinadas referencias que demuestran tener un carácter de mayor necesidad o afinidad, a la vez que son descartadas las solicitudes demasiado vagas o lejanas para desarrollar un proceso cognoscitivo real. Es un mecanismo en el cual el pensamiento se mueve empíricamente para elegir, disociar, distinguir, encontrar hasta llegar a recombinar las diferentes partes en nuevas asociaciones. El modo en que un problema es seccionado, analizado y sus variables aisladas, contiene las premisas para recombinar los elementos de composición. Esta combinación proyectual se convierte en recíproca respecto al momento analítico, donde la primera une y compone, el segundo selecciona y clasifica.

Para entender este delicado momento de la concepción arquitectónica quizá sea adecuado acudir al famoso ensayo de Quatremère de Quincy publicado en la *Encyclopédie Methodique*, cuando plantea que el *tipo* puede ser un dispositivo para la elaboración de nuevas hipótesis proyectuales.

<sup>12</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 21.

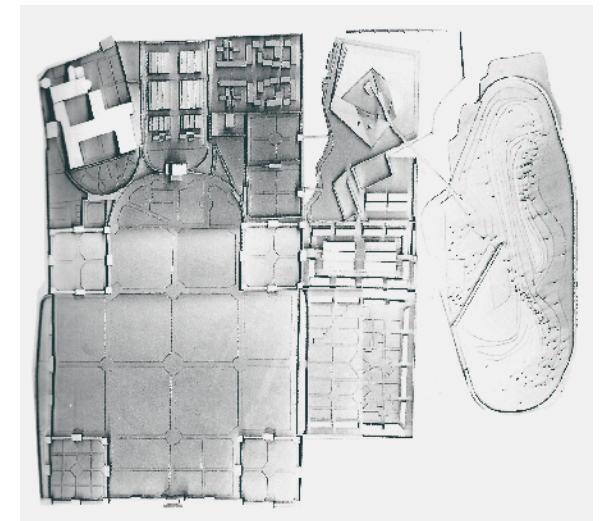


*“Existen aquellos que, no pudiendo la arquitectura ni ser, ni aportar las imágenes de algunas de las creaciones de la naturaleza física o material, no conciben otro género de imitación que la que se refiere a los objetos sensibles, y pretenden que en este arte todo sea o deba ser sometido al capricho y a la casualidad. No suponiendo otra imitación fuera de aquella que puede manifestar a los ojos el propio modelo, desconocen todos los grados de imitación moral, por analogía, por relaciones intelectuales, por aplicación de principios, por apropiación de maneras, de combinaciones, de razones, de sistemas, etc. Niegan por tanto, en la arquitectura, todo lo que descansa sobre una imitación metafórica, y lo niegan porque esta imitación no es materialmente necesaria (...) Cada una de estas cosas tiene verdaderamente no su modelo sino su tipo en las necesidades y en la naturaleza (...) ¿Quién no cree que la forma del dorso del hombre debe ser el tipo del respaldo de una silla?”.*<sup>13</sup>

El autor francés plantea con gran lucidez lo que todavía hoy representa uno de los problemas nodales de la proyectación arquitectónica. En la concepción del proyecto, el pensamiento humano no procede por imitación simple o mera copia, sino que transfiere un orden a través de la confrontación de dos dominios pertenecientes a campos heterogéneos por medio de una “imitación metafórica”. La espalda del hombre como realidad no sólo física sino también cultural (el modo de sentarse, de apoyarse, etc.) se convierte en regla cuyo orden es transferido al objeto silla. El autor prioriza la idea de *tipo* que llama “razón originaria de la cosa”, que puede tener una ligazón de naturaleza estructural pero que no coincide con el *modelo* (cosa completa).

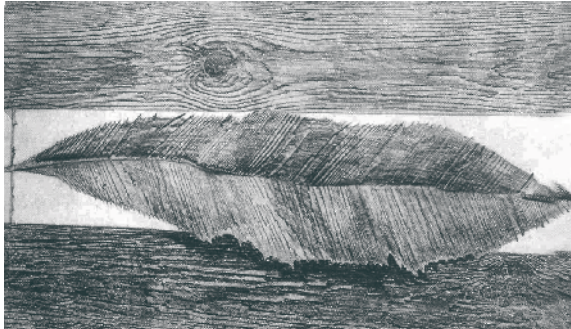
Hay momentos en los que, sin embargo, la referencia al tipo no es posible, simplemente porque éste

<sup>13</sup> “Vi sono di quelli che, non potendo l'architettura né essere, né fornire l'immagine di alcuna delle creazioni della natura fisica o materiale, non concepiscono altro genere di imitazione che quella che si riferisce agli oggetti sensibili, e pretendono che in quest'arte tutto sia e debba essere sottomesso al capriccio ed al caso. Non supponendo altra imitazione fuor quella che può manifestare agli occhi il proprio modello, essi disconoscono tutti i gradi di imitazione morale, per analogia, per rapporti intellettuali, per applicazione di principii, per appropriazione di maniere, di combinazioni, di ragioni, di sistemi, ecc. Negano quindi, nell'architettura, tutto ciò che posa sopra una imitazione metaforica, e lo negano perché questa imitazione non è materialmente necessaria (...) Ciascuna di queste cose ha veramente non il suo modello, ma il suo tipo ne' bisogni e nella natura (...) Chi è chi non creda che la forma del dorso dell'uomo debba essere il tipo della spaliera di una sedia?”. Voz Tipo. A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985, pág. 275. (*Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1837)

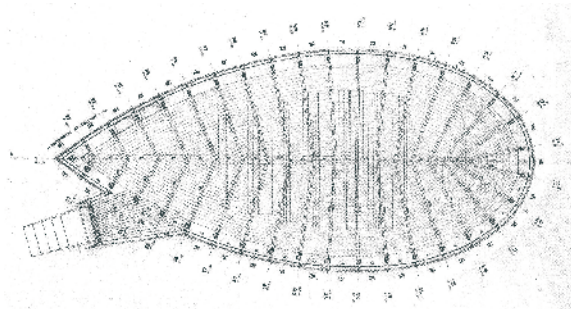


Concurso para el cementerio de San Michele in Isola, Venecia.  
Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1998





*Les Moeurs des feuilles, frotage de Histoire naturelle.*  
Max Ernst, 1925



Planta de iglesia en Sogn Benedetg, Sumvigt (Grisones)  
Peter Zumthor, 1988

no existe. Pensemos, por ejemplo, cuando se afrontó por vez primera el tema de un aeropuerto o de una estación de autobuses. En estos casos, el pensamiento se mueve buscando *referencias* fuera del ámbito disciplinar que le permitan manipular esquemas que consientan transferir propiedades de una realidad a otra: formas aerodinámicas, radios de giro del tráfico, etc. Esto presupone que la estructura formal de una obra arquitectónica ya no puede derivar de un modelo preconstituido, con leyes fijas, definidas e inmutables sino al contrario que las leyes se buscan dentro de la misma materia que es manipulada.

El paso del proyecto clasicista, apoyado en la autoridad del tipo, a la concepción contemporánea supone una intensificación del juicio estético como actividad esencial del proyecto, ya que la ausencia de un sistema de verificación del proceso de proyecto hace que la capacidad de reconocimiento de la forma sea básica en cada momento. El único modo de cultivar la capacidad de juicio es practicándola; para lo que es necesario sumergirse en el sistema de valores de modelos ejemplares, reconocerlos, conocerlos desde su interior y extender sus principios básicos a situaciones alternativas. Es la *acción* del sujeto imitador, la acción imitativa, uno de los dos elementos de los que se compone la estructura de la imitación de un prototipo. El otro elemento es el *ser* del modelo imitado o del prototipo.

La peculiaridad de la acción imitativa, lo que la singulariza de las demás acciones, es el deseo que la promueve. El sujeto percibe la ejemplaridad del prototipo, lo cual suscita un deseo incoativo de imitación, que presupone una percepción sentimental o emocional. Es el deseo del que habla Mendes da Rocha. La acción de imitar es completamente racional dirigida hacia un modelo también racional y compatible con las exigencias de un sujeto emancipado y libre.

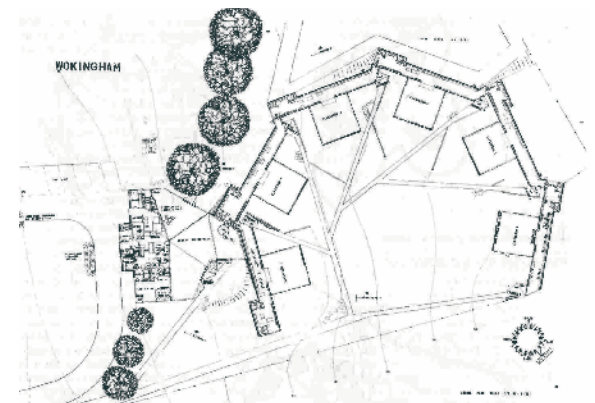
El modelo contemporáneo es susceptible de evolución, cambio y progreso, completamente diferente a la perfección y estatismo del modelo premoderno, según Javier Gomá.<sup>14</sup> El prototipo es un ser dinámico y vivo orientado hacia el futuro que, con sus principios y reglas estructurales, propone un procedimiento: la acción racional de imitar en otro sujeto. Éste al imitar obtiene una

<sup>14</sup> Cfr.J. Gomá, op. cit., págs. 329-395.

experiencia de la que extrae conclusiones para el futuro. Por tanto, de la naturaleza del modelo depende el sentimiento imitativo moderno y, por ello, las propiedades del prototipo: excelencia, unidad integral entre el deber-ser y el ser, la analogía dialéctica y la facticidad, señalan la dirección del deseo. Éstos son los principios que provocan un deseo intencional entre sujetos emancipados y libres. La acción imitativa será racional en la medida que sepa cómo reconocer un auténtico prototipo entre la variedad de modelos que se nos ofrecen, cómo se llega a conocer la esencia de éstos, cómo comunicar a los demás la ley del prototipo y qué tipo de experiencia cabe extraer de la imitación de ellos. Con la experiencia se verifica el prototipo, comprobando el posible éxito del ejemplo. El sujeto al disponer de un modelo neutraliza el azar, lo imprevisible, y racionaliza la novedad del hecho inesperado y extraño, adscribiéndolo a un ejemplo familiar, previamente elegido y comprendido. A medida que el sujeto asimila el ejemplo del prototipo es capaz de repetirlo en situaciones nuevas, proyectándose hacia el futuro.

Sin embargo, la experiencia alargada en el tiempo acaba afectando al deseo imitativo y a la racionalidad de la acción. El prototipo elegido no termina nunca de resultar definitivo. Cuando se experimenta un determinado modelo éste demuestra ser sólo provisional. Cuando el sujeto cree percibir en un modelo la ejemplaridad del prototipo, conocido, reconocido y comprendido racionalmente como tal, la experiencia de la acción demuestra un error de juicio y con él, el reinicio de la búsqueda de la ley de universal concreto en otro modelo. Con el deseo de fondo se va desarrollando un saber pragmático, una sabiduría, útil para toda la vida, adquirida con la experiencia, que es un *“saber pragmático que proporciona la experiencia de los ejemplos reconocidos, conocidos y comprendidos como prototipos por un sujeto en el transcurso de las sucesivas etapas de su vida”*.

Cuando el proyecto de arquitectura se enfrenta con determinados modelos, algunos de sus elementos o episodios pueden convertirse en material de proyecto dotados de fecundidad y solvencia. Son modelos ejemplares –no canónicos– en tanto que son excelentes, normativos y típicos, porque revelan con claridad un modo de entender la construcción del espacio. La manera de reconocerlos es a través de la capacidad de juicio crítico, que se desarrolla sumergiéndose en modelos o ejemplos previos, verificados empíricamente, asumiendo su facticidad, lo cual quiere



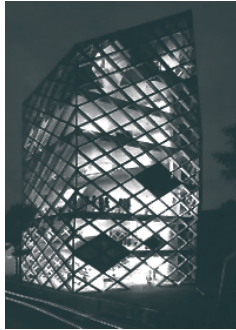
Concurso para una escuela primaria en Wokingham (Bershire)  
Alison y Peter Smithson, 1958



Concurso para la ópera de la bahía de Cardiff. Zaha Hadid, 1994



*Cube (Pavillon nocturne)*. Alberto Giacometti, 1934



Tiendas y Oficinas Prada, Tokio. Herzog & de Meuron, 2000-03

decir admitir la posibilidad de poder ser influido positiva y racionalmente por otros. Influencia que no cesa cuando el hombre adquiere una subjetividad autónoma. Dice Helio Piñón que la experiencia muestra las dificultades que plantea concebir un proyecto al margen de un marco estético de referencia, es decir, sin contar con unos criterios básicos de proyecto, que no debe confundirse con un sistema de preceptos operativos, sino una serie estructurada de valores que encuentra su concreción material en determinadas obras de arquitectura. Es la unidad integral entre el ser y el deber-ser que se plantea cuando se elige un determinado prototipo. *“Tal noción de marco estético no tiene definición previa, sino que debe inferirse necesariamente de obras concretas (...) El marco estético sólo puede considerarse un sistema en sentido figurado: en realidad, hace referencia al ámbito de la sistematicidad”*.<sup>15</sup>

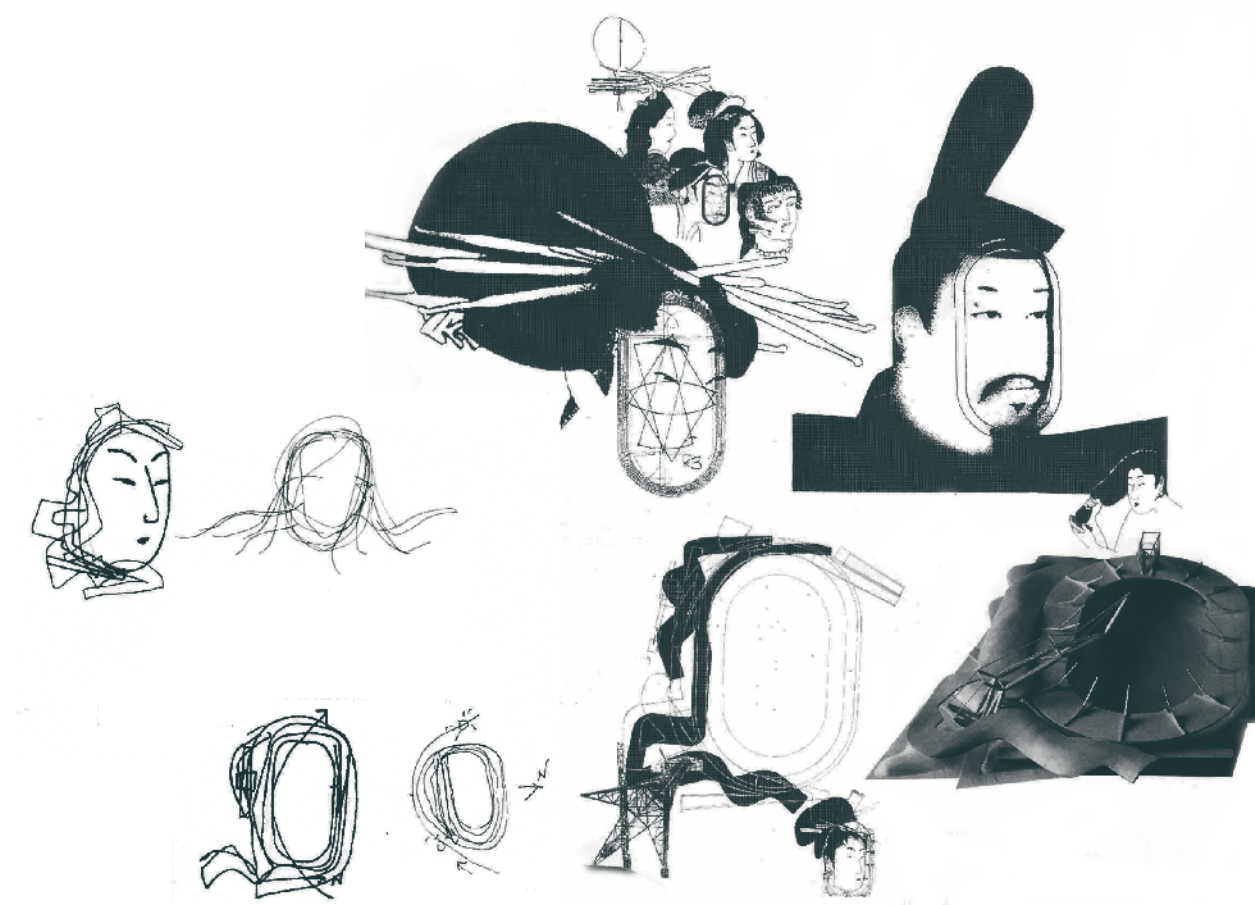
El sistema estético actúa en ese proceso como una referencia que estimula su propia superación. Ningún determinismo, ni operatividad pueden atribuirse al marco estético en el que necesariamente se inscriben las decisiones básicas del proyecto. La noción de marco estético es fundamental, ya que el observador atento lo reconocerá, en su doble vertiente de disciplina y estímulo a la concepción.

Una vez reconocidos como prototipos, sus inequívocos atributos de calidad le transmiten al proyecto, por medio de la analogía, un potencial de reverberación formal que proviene de sus estructuras. Estos prototipos, referencias o modelos permiten al observador reconocer sus valores y los criterios sobre los que se apoya la idea de orden que los distingue, posteriormente conocerlos y después transmitirlos. Quien se enfrenta a un modelo ejemplar para conocer sus valores dispone de un marco coherente en el que cualquier episodio traduce un criterio formal y a la vez, adquiere un sentido estético. El hecho de afrontar una referencia, un modelo o un prototipo, como objeto de reflexión arquitectónica activa, suministra materiales de proyecto y proporciona criterios para la elaboración posterior de dichos materiales: ilustra acerca de la naturaleza física del proyecto, lo que propicia el uso de la mirada y el juicio.

---

<sup>15</sup> H. Piñón, op. cit., pág. 25.

A lo largo de esta primera parte se ha descrito, qué se entiende por paisaje, se ha analizado en qué consiste el proyecto de arquitectura y, por último, se ha considerado una teoría moderna de la imitación de prototipos. Por tanto, estamos en condiciones de plantear la hipótesis que pretende demostrar esta tesis: el paisaje es un referente figurativo, analógico, emocional, en definitiva, un prototipo o modelo de imitación en la arquitectura contemporánea.



Concurso para el Palacio de Deportes de Chemitz, (Alemania) Enric Miralles y Benedetta Tagliabue, 1995





PARTE SEGUNDA

**DE LA *IMITATIO NATURAE*  
A LAS VISIONES DESNATURALIZADAS**



## IV. La imitación premoderna en arquitectura

Ovidio en el tercer libro de las *Metamorfosis*, describiendo el valle Gargafia consagrado a Diana, rico en cipreses y pinos, habla de una gruta boscosa donde observa que: “*la misma naturaleza, con su genio, había imitado al arte*”.<sup>1</sup> De Ovidio se hará eco en el siglo XIX Oscar Wilde cuando, al final de su ensayo *La Decadencia de la Mentira*, proclama: “...*la Naturaleza externa imita al Arte*”.<sup>2</sup> Dos frases que enmarcan un período de casi veinte siglos caracterizado por un postulado aristotélico que indicaba justo lo contrario, es el Arte el que imita a la Naturaleza.

Desde los griegos hasta el siglo XVIII, las relaciones entre arquitectura y Naturaleza han sido a través de la imitación. Ésta ha estado en la base de la filosofía y de la interpretación platónica del mundo y pertenece a una de las definiciones de arte más antigua y universal. La imitación se extiende, en cualquiera de sus formas, a todas las etapas de la época premoderna y alcanza las principales disciplinas, demostrando su carácter de idea-fuerza. Sin embargo, cuando desaparece la Naturaleza como modelo perfecto, terminado y completo a imitar, se consolida un nuevo elemento vivo, dinámico y en constante evolución, que se convierte en un nuevo referente de la arquitectura: el paisaje.

---

<sup>1</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, trad. esp. J. A. Enríquez, Espasa Calpe, Madrid 2005, págs. 142-143. (*Metamorphosis*)

<sup>2</sup> O. Wilde, *La decadencia de la mentira*, trad. esp. M. L. Balseiro, Siruela, Madrid 2003, pág. 82. (*The Decay of Lying*, London 1889)



Arco natural en la isla de Capri



La retórica

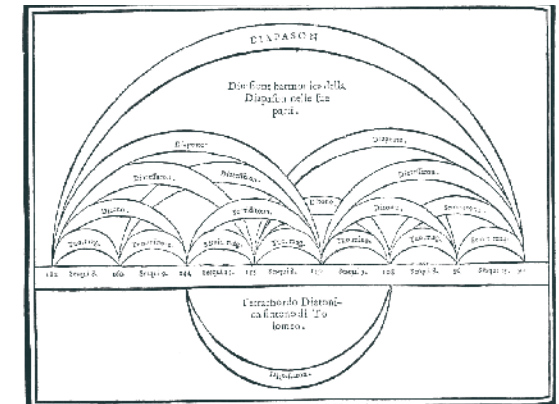
En época griega, la *techne* o el arte compartía la esencia de la *poiesis* y se hacía eco del *logos*. La *poiesis* griega hace o produce, encerrando en sí, al mismo tiempo la esencia del arte y de la técnica. Esta concepción del arte sólo era posible con la determinación de la verdad como *alétheia*, también pensada por los griegos como revelación: en la obra de arte está presente el evento de la verdad. En el espacio abierto e indeterminado, en la vorágine que se abría entre arte y verdad, era donde se situaba el problema de la esencia de la (re)presentación. Por tanto, era necesario algo para medir tal separación, para conjurar los peligros. Los griegos dieron un nombre particular a aquel problema, el de *mimētai* (mímesis), traducido generalmente al latín como imitación.

Desde Platón, ha existido una buena *mímesis*, una mímesis “demiúrgica” que no imita, que no hace lo semejante, lo igual, sino que produce en sentido amplio, y por tanto se acerca a la verdad como *alétheia*. Pero en la jerarquía platónica de la *poiesis*, también existían otras formas de producción que, como se verá más adelante, se alejan por grados de la *alétheia*. Por ejemplo, la del pintor, cuya obra puede hacer salir al *eidos* (forma, aspecto, incluso visión) como *idea* (Idea) pero sólo produce *eidola* (ídolos), un residuo del auténtico mostrarse del ente. La mímesis y el arte se sitúan en una posición de relativa distancia en relación al ser y a la Idea. La mímesis, en Platón, representa el alejamiento de la verdad.

Más adelante, Aristóteles distingue tres grandes clases de saber: el teórico de las cosas existentes o *episteme*, el práctico-moral sobre la conducta del hombre o *praxis* y el técnico-artístico para la producción de cosas o *techne*. A partir de esta distinción entre saberes surgen tres clases de imitación íntimamente entrelazadas entre sí: de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos. La función de la mímesis para Aristóteles es proporcionar una contemplación placentera, un placer intelectual o contemplativo, o la adquisición de una técnica, también puede tener indirectamente un efecto virtuoso, moral o político. A partir de este momento, el tema, o motivo principal, que funda el pensamiento occidental sobre el arte es el de la *mímesis*.

La primera clase de imitación, la *imitación de los Antiguos* se mostrará como una técnica retórica-literaria, la imitación es un medio recomendado para la adquisición de una técnica en general. El primer paso en la adquisición de la técnica es la experiencia (*empírea*): la posibilidad, comprobada

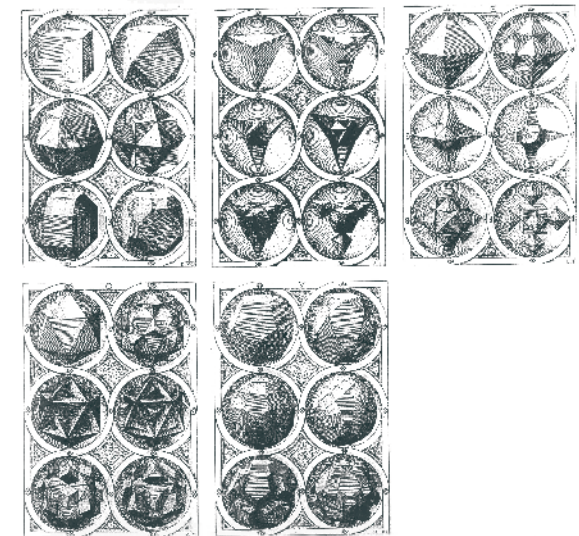
pero todavía no comprendida, de repetir el éxito de una acción, consiguiendo que el azar discurra bajo nuestra dirección por cauces seguros y eficaces. Si esta experiencia es comunicable a los discípulos, entonces el maestro puede proponer modelos (*paradeigma, exemplum*) para la imitación por el discípulo. Cuando la experiencia se domina mediante reglas racionales, que permiten producir un resultado querido, entonces la experiencia se convierte en *ars* o arte en el sentido de técnica. *Ars* significa acto ejecutado por un ser racional conforme a un plan o *techne*: no es una obra natural pero tampoco contra la Naturaleza. El arte conduce, por tanto, a la *scientia* (saber) y a la *facultas* (poder) que permite practicar a placer el poder o saber aprendido. Finalmente la *facultas* cimentada en la *exercitatio* y la *imitatio* produce la *firma facilitas*, la maestría o dominio absoluto. La imitación consistía en el estudio y reiteración de casos anteriores que se consideraban ejemplares y que conducían a la adquisición de una técnica o, ya adquirida, a su ejercicio. La imitación de textos clásicos, estimados por la generalidad como muestras de la perfección de cada género literario, era el camino más directo para alcanzar el dominio de las artes literarias.



Tetracordio diatónico sintono de Ptolomeo, del libro *Le Istituzioni Harmoniche* de M. Gioseffo Zarlino y Francesco Senese, Venecia 1562

La imitación de los Antiguos desapareció súbitamente en el siglo XVIII con la nueva mentalidad ilustrada. En la famosa *Querelle* entre los Antiguos y Modernos, que tuvo lugar en Francia a fines del XVII, se enfrentaron los argumentos de los que proclamaban la autoridad de los Antiguos y los que aseveraban que los Modernos habían hecho más descubrimientos y acumulado conocimientos que los Antiguos ignoraban. Fue el comienzo de la idea de progreso y de la conciencia histórica que se comenzó a propagar a partir del XVIII. La nueva mentalidad ilustrada apostó por la superioridad del futuro sobre el pasado y la imitación desapareció, súbitamente, como medio de aprendizaje.

La segunda clase es la *imitación de las Ideas*. La imitación de las Ideas mantiene que la realidad de las cosas visibles y tangibles, de las virtudes humanas, de los números y relaciones, reside en un mundo ideal de arquetipos y formas, del que aquéllas son imitación. Coincide con la teoría platónica de las Ideas, que presupone la creencia en un cosmos ordenado, jerárquico y armónico-musical. Este concepto que también acaba siendo incompatible con los avances de las ciencias naturales y experimentales, lo que provoca que en el siglo XVIII esta teoría desaparezca.<sup>3</sup>



Poliedros regulares o sólidos platónicos, del libro *Perspectiva corporum regularium* de Wentzel Jamnitzer, Nuremberg 1568

<sup>3</sup> A pesar de esta aparente decadencia, hay pensadores y filósofos que mantienen que toda la filosofía occidental es sólo un conjunto de notas a pie de página de la filosofía de Platón.



Por último, está la imitación que da título a esta tesis, la *Imitatio Naturae* o *imitación de la Naturaleza*. Ésta es el contexto estético-perceptivo de la imitación. De la afirmación aristotélica de que la *techne* imita a la Naturaleza,<sup>4</sup> cabe deducir que la imitación es un concepto que delimita todo un ámbito para el estudio: el saber técnico-artístico. Las artes plásticas imitaban cuando reproducían las formas de la Naturaleza. El arte imitativo era un modo de completar la imperfección de la Naturaleza, objeto de la experiencia cotidiana. Todo arte representativo debía contener referencias a la realidad objetiva y, en este amplio sentido, todo arte era imitación de la Naturaleza. Existía un respeto al principio de realidad y al presupuesto del carácter previo y autónomo de ésta. Por tanto, la naturaleza imitativa de las creaciones humanas no añadían nada esencialmente nuevo a un mundo ya dado. El realismo filosófico concibe el pensamiento como representaciones que son “espejo de la Naturaleza”, en un sentido próximo al de un cuadro que reproduce formas del paisaje y de las cosas. En ambos casos, la Naturaleza era el modelo que la representación imita.

En principio, cada imitación sigue un modelo diferente perteneciente a un ámbito propio. La imitación metafísica de las Formas platónicas eleva la realidad hasta el orden ideal, de acuerdo con la razón y con los principios superiores; la imitación estética de la Naturaleza exalta la conformidad de la representación con las leyes de la Naturaleza, la verdad objetiva y autónoma de la representación artística por su correspondencia con el mundo observable humano o la adecuación de las representaciones mentales con la realidad; por último, la imitación retórica reconoce la autoridad del *pasado*, supone que los Antiguos encontraron una expresión de lo humano dotada, en sus más variadas manifestaciones, de una perfección ejemplar y acabada, demostrada por su vigencia indiscutida a lo largo de los siglos. Según esta descripción cada clase de imitación se mueve independientemente sin conexión entre sí pero, sin embargo, están íntimamente implicadas entre



Génesis del capitel corintio según Vitruvio, del *Trattato vitruviano del Rusconi* de Giolito de'Ferrari, Venecia 1790

<sup>4</sup> La afirmación de que la *techne* imita a la Naturaleza aparece dos veces en la *Física* de Aristóteles: “*Han sido hechas [las cosas] por la naturaleza para ser tales como son. Por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal y como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra. En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales*”. Aristóteles cit. en J. Gomá, *Imitación y Experiencia*, Pre-Textos, Valencia 2003., pág. 59.

sí por una estructura fundamental: la pareja modelo-copia.

El fundamento de la cultura premoderna, que determina el pensamiento y el concepto último de la realidad en todos los campos, reside en el presupuesto de que existe una realidad ya acabada, autónoma, eterna, y que de esa realidad emana toda normatividad porque en ella está encerrada la perfección inmutable, es decir, el modelo. En consecuencia, según esta manera de pensar, la cultura debe ser un *reiterar* una perfección ya dada, tratar de actualizar por la imitación un modelo general-típico que es previo y superior al sujeto humano, el cual lo encuentra ya en su propia realidad y lo usa como norma para su pensamiento y su arte. Si la estructura subyacente a toda la realidad es un modelo perfecto ya dado, antiguo, ideal, toda acción debía ser siempre una reiteración del modelo y entonces la imitación se constituía en la única decisión eficaz y la más alta posibilidad humana.

En el siglo XVIII, la objetividad y la heteronomía premodernas serán incompatibles con la nueva posición que el sujeto asume en la Modernidad y son reemplazadas por las categorías de sujeto, la conciencia y la autoconciencia. El arte aparecerá como creación subjetiva de un genio por encima de las reglas o como placer íntimo del observador. Dos siglos después de la aparición de la Modernidad, la separación entre Naturaleza y artificio es la responsable de la actitud prometéica de la tecnología, la nueva diosa que prometía lo mejor a cambio de la derrota y sometimiento de la Naturaleza. Una promesa que hace presentir o sospechar que será a cambio de una catástrofe ecológica.

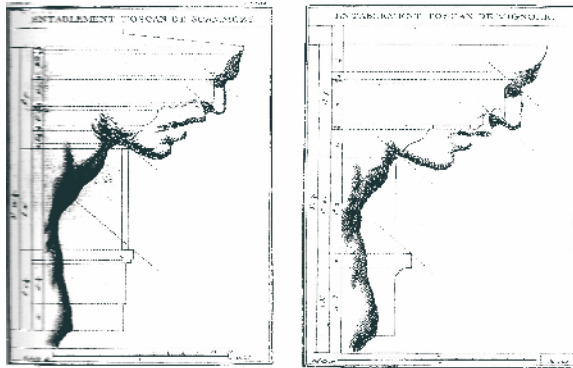
Esta parte de la tesis pretende exponer, en primer lugar, la evolución del pensamiento arquitectónico en relación a la Naturaleza, entendida primero como una única realidad, terminada, completa, y después su transformación en diferentes visiones desnaturalizadas, que acaban tomando como referente al paisaje en continua evolución. En el primer capítulo se mostrarán los vínculos entre arquitectura y Naturaleza, con el objeto de mostrar, de forma esquemática, el origen y vigencia del concepto que las une desde los griegos hasta el siglo XVIII: la imitación. En los dos capítulos restantes se mostrará la nueva mirada que la arquitectura tiene de la Naturaleza, ahora a través del paisaje, mostrando paralelamente nuevas formas de pensar que



El capitel corintio y su génesis según Vitruvio



Dibujo de Malí, Miquel Barceló, en *Muy lejos de casa* de Paul Bowles, 1992



Relación entre la fisonomía y los órdenes arquitectónicos toscanos en los tratados de Scamozzi y Vignola. *Cours d'architecture* de Jacques-François Blondel, París 1771

surgen a lo largo del siglo XX y la pervivencia, no declarada, de arquetipos en la concepción arquitectónica moderna. Una presencia que mantiene una estructura modelo-copia renovada pero que no se acepta, ni reconoce; básicamente por el prejuicio intelectual contra la imitación que se aloja profundamente en la mentalidad moderna desde su mismo origen. Un prejuicio que tiene su origen en la incompatibilidad de la imitación con el paradigma lógico-lingüístico y por la tendencia a observar la imitación exclusivamente desde la perspectiva del producto que obtiene el sujeto que imita, sin tener en cuenta la posible racionalidad de la acción o del modelo. Sin investigar o entender al modelo, la conducta del imitador se convierte en simiesca, irracional, premoderna.

Este trabajo parte del punto de vista contrario, si se muestra que ahora el modelo imitado, en este caso el paisaje, participa o propone una ley general o universal, a pesar de ser concreto para cada cultura, para cada una de las personas o arquitectos que lo experimentan; la imitación de este modelo no supone un impulso ilógico, sino que abre al arquitecto la posibilidad de acceder a la forma de racionalidad y universalidad que el paisaje presenta. Se adelanta aquí la perspectiva que guiará la parte tercera de esta tesis, a fin de servirse de ella como criterio para seleccionar y analizar los arquitectos y obras elegidos en la exposición.

La permanencia de determinados arquetipos en arquitectura es notable, a pesar de la radical ruptura de la tradicional relación entre arquitectura y Naturaleza que surgió en el siglo XVIII. La arquitectura tiene la capacidad de poder dar forma a estos profundos vínculos, de manera que en la vivencia del nuevo objeto construido la experiencia arquetípica pueda volver a aparecer. Los arquetipos van en el equipaje de actitudes que el hombre lleva en su programa genético; recordemos a los protagonistas de la novela de Thomas Bernhard, o el concepto de paisaje en Ortega y Concepción Arenal. Los arquetipos van en las especificaciones que ese equipaje lleva por pertenecer a una civilización concreta; "...*Esta gente no cree en las ventanas*", dice Anita, en la novela *Muy lejos de casa* de Paul Bowles, cuando se refiere a los habitantes que viven

en las orillas del Níger.<sup>5</sup> Los arquetipos también están en las características posteriores que se adquieren por la participación en la vida social. Los arquetipos en arquitectura se acercan a lo que Jung define como arquetipos del inconsciente colectivo, pero se diferencian en que, aun siendo inmateriales, tienen por su naturaleza un fuerte anclaje en la materia que implica frecuentemente a los cinco sentidos.

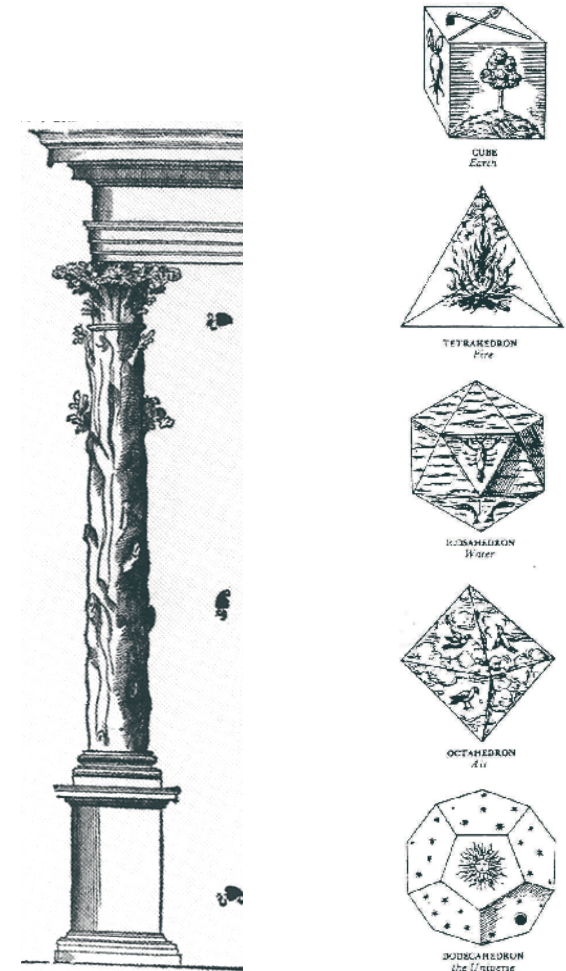
Los arquetipos expresan en el campo de la arquitectura la dimensión colectiva y la estratificación más rica de experiencias acumuladas a lo largo del tiempo por generaciones y generaciones. Son, por tanto, un eficaz antídoto contra el arbitrio individual y la exasperación de los procesos de cambio en los que, muchas veces, sin quererlo nos vemos envueltos. La cabaña, la sombra, la tumba, son algunos de los arquetipos arquitectónicos.<sup>6</sup>

En general, los arquetipos han sido expresados por medio de símbolos. *Símbolo* es un término que proviene del griego *symbolleîn* que se traduciría como *poner juntos*. El concepto significa un plano de conciencia diferente al racional, es una manera transmitir o hacer entender algo, cuya explicación verbal nunca es definitiva, por medio de elementos o figuras cuyo significado conoce el receptor del mensaje.<sup>7</sup> El símbolo ha sido de empleo de manera especial en el arte religioso cristiano, especialmente durante la Edad Media, para transmitir determinados conceptos que la representación de lo real no podía o no debía hacer. En el caso de la arquitectura, la columna, por ejemplo, nace de la sugerencia del tronco del árbol, tanto o más como de la facilidad funcional de transportar algo que pueda rodar, pero al mismo tiempo responde a la sugestión de la forma erecta de nuestro cuerpo, de la extensión vertical de las rocas, de la acción de un brazo que sostiene. Éstos y otros elementos conviven en la columna como símbolos. La virtud del símbolo ha sido y

5 P. Bowles, *Muy lejos de casa*, trad. esp. R. Rey Rosa, Seix Barral, Barcelona 1992, pág. 30. (*Too far from home*, Zürich 1992)

6 La investigación de los arquetipos en arquitectura sería objeto por sí sola de un estudio más pormenorizado.

7 Según el diccionario ideológico de la lengua española significa literalmente: "Objeto, animal u otra cosa que se toma como tipo para representar un concepto moral o intelectual, por alguna semejanza o correspondencia". J. Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gili, Barcelona 1997, pág. 771.



Columna arborea, del libro *Le Premier Tome de l'Architecture* de Philibert de l'Orme, París 1567

Los cinco sólidos regulares platónicos y su simbolismo





es la de inducir entre dos elementos un proceso de acercamiento y a la vez de alejamiento; la columna-tronco es negada por la columna-cuerpo; pero junto a la homologación capitel-cabeza o capitel-rama genera un sucesivo proceso de metamorfosis que hace dinámica y ambigua la correspondencia entre signo y significado.<sup>8</sup> La imitación arquitectónica se ha entendido siempre de manera analógica, metafórica o intencionadamente simbólica, nunca en sentido estrictamente formal; ha tomado siempre de los modelos aquello que los trasciende para utilizarlo en función de nuevos deseos y necesidades.

La relación analógica será un elemento particularmente importante en esta investigación sobre arquitectura y paisaje. La analogía en arquitectura tiene una fuerza psicológica y emocional completamente diferente de la lógica de la identidad, más relacionada con la conciencia, y presente en todos los procesos de abstracción del pensamiento. La analogía, por el contrario, no es lineal, está caracterizada por su concreto arcaísmo, por su organización temática inconsciente, y por una gran carga afectiva y emocional que es capaz de proyectar sobre todos los objetos de la experiencia existencial. Las manos unidas en posición de rezar se convierten en Frank Lloyd Wright, e incluso en Carlo Scarpa, el esquema conceptual de una iglesia, que también podría estar basado en el prototipo de una tienda de campaña. La analogía configura en arquitectura una repetición diferente.

El sentido de la relación entre arquitectura-Naturaleza es expresado, con brillante claridad, en el texto *De Re Aedificatoria*,<sup>9</sup> donde se ancla al concepto mítico de una belleza que es también bondad, corrección, necesidad ética y estética juntas. Alberti se vale, como se verá, del término *concinnitas* o armonía, en un sentido que no puede ser entendido ni como simetría, ni como acuerdo, sino que implica la valoración de la obra humana como equilibrio cósmico. Para el arquitecto renacentista los principios que presiden la formación de las cosas son la unión profunda entre mundo natural y artificial, constituyendo la única sólida referencia para el artífice, la única

---

<sup>8</sup> Cfr. P. Portoghesi, *Natura e architettura*, Skira, Milano 1999, pág. 14.

<sup>9</sup> Cfr. L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, trad. esp. J. Frenillo Núñez, Akal, Madrid 1991. (*De Re Aedificatoria*, Firenze 1485)



“razón cierta”. La definición de belleza como armonía cósmica no se agota en la poética albertiana o en el ámbito del clasicismo porque la unión con la Naturaleza garantiza la “variedad” y por tanto la diferencia, una condición de la Modernidad. Esta definición se une con la visión plural que admite la existencia de caminos diversos para alcanzar una meta común.

Con la Modernidad, la Naturaleza se convierte de madre, en madrastra impuesta, contra la que hay que luchar, vencer y explotar definitivamente. El hombre ya no es Naturaleza, sino que la contempla como algo extraño a él. La Ilustración alumbró un concepto de racionalidad universal-abstracta, a priori, necesaria, sin historia, apropiada para una Naturaleza concebida como una máquina. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la doctrina del positivismo alcanzó su apogeo y tras la marea hegeliana de la primera mitad, tuvo lugar en Europa, coincidiendo con la segunda revolución industrial y el colonialismo, un desarrollo de las ciencias experimentales. Sólo merecía el nombre de real lo que podía ser declarado como tal por el tribunal de los sentidos: los hechos observables y verificables. Sin embargo, había hechos sensibles de la experiencia exterior y hechos psicológicos de la experiencia interior, por tanto, sólo se reconocían dos áreas de conocimiento: las ciencias de la Naturaleza para la experiencia exterior –con el auxilio de las ciencias exactas- y la psicología descriptiva para la interior. El objetivo de ambas era enunciar leyes que explicasen las repeticiones de los hechos de la Naturaleza, de modo que éstos fueran dominados en el presente y, al mismo tiempo, predecibles en su comportamiento futuro.

En el Romanticismo, la Naturaleza se concibe como un ser vivo, adoptando una racionalidad sintética en lugar de la analítica disgregadora, o simplemente se prescinde de la razón, cuando interesa, a favor de otras facultades como la imaginación, la intuición, el sentimiento, exaltando lo que habían dejado a un lado los presupuestos de la Ilustración: el hombre individual, su historia, el anhelo de Absoluto e Infinito, etc. El valor de la contemplación de la Naturaleza que, desde el siglo XVII, la pintura, la literatura, la poesía o la música habían comenzado a expresar, ahora se asume y racionaliza.

Una Naturaleza que se va convirtiendo poco a poco en mera imagen, en apariencia, y que como dice Wilde, carece de plan, es tosca, monótona, incompleta. La Naturaleza es enemiga



*Castillo Dolbadern. J. M. William Turner, 1799*



El cervino, del libro *Modern Painters* de John Ruskin, 1843

del hombre porque dentro de ella el hombre pierde su individualidad. El arte para el escritor inglés es una mentira, su fin es agradar, todo lo contrario que la Naturaleza, cuya finalidad es la imitación. De ahí, que es mucho más cierto que la Naturaleza imite al arte y no a la inversa. El círculo se cerró. Concluyó una etapa que había durado casi veintitrés siglos, desde el célebre postulado de Aristóteles. Pero se anuncia una nueva clase de imitación que se desarrollará durante el siglo XX.

Con el declive de la Naturaleza, el paisaje alcanza su mayoría de edad. La noción moderna de paisaje se debe, en parte, a John Ruskin, que dedicó reflexiones de gran profundidad y coherencia, tanto afrontando el problema de la belleza en su libro *The Seven Lamps of Architecture*, como analizando en *Modern Painters* los problemas de la pintura de paisaje, con la ayuda de dibujos de gran eficacia expresiva. Ruskin expresa la convicción “*que no hay forma o complejo de formas concebibles sin que en cualquier parte del universo se pueda encontrar un ejemplo*”.<sup>10</sup> Ve en el origen de la morfología natural un homenaje y una continuación de la creación. Lo que interesa a Ruskin es lo que acerca a la belleza tanto a las cosas artificiales y como a las naturales. Esta cercanía se hace más evidente cuando las cosas, desgastadas por el uso y el tiempo, pierden su absolutismo geométrico y son observadas no como hechos aislados sino como componentes de un ambiente determinado.

## 1. *Ars imitatio Naturae*

La manera humana de verse a sí misma en relación a la Naturaleza es común a todas las culturas. En general, el primer hecho es el mundo natural, el segundo es la relación de las estructuras humanas con las naturales, y el tercero es la relación de esas estructuras unas con otras. Esto no quiere decir que todas las sociedades hayan reconocido el concepto de paisaje, ni que éste haya existido desde siempre. En Europa, como se ha visto, el concepto surge en el siglo XVII. Lo que

---

<sup>10</sup> J. Ruskin, *Le Sette Lampade dell'architettura*, trad. ital. R. M. Pivetti, Jaca Books, Milano 1993, págs. 137-180. (*The Seven Lamps of Architecture*, Orpington, Kent 1880)

en una cultura es reconocido como paisaje, en otra puede tener un significado diferente. Augustin Berque lo aclara cuando indaga, con el objetivo de aclarar su múltiple significado, los diferentes valores del concepto de paisaje, comparándolo en diferentes culturas.<sup>11</sup>

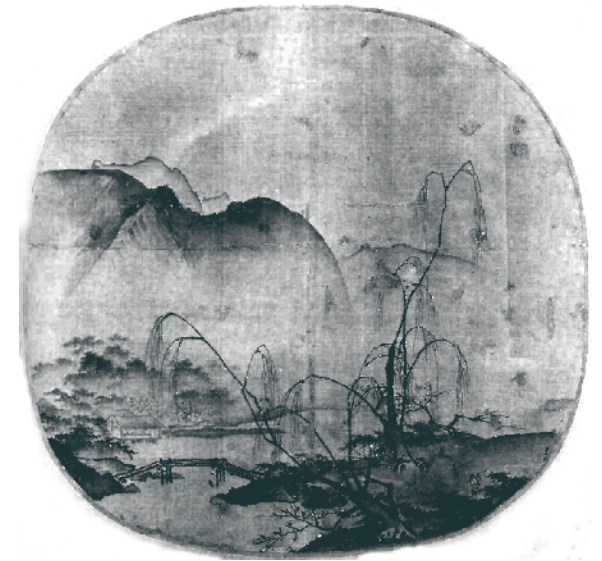
En India, por ejemplo, el término equivalente, *cara* indica un valor alimenticio y medicinal de la Naturaleza, completamente diverso de la noción contemplativa utilizada en las lenguas occidentales. En cambio en China, primera cultura paisajista, el concepto se remonta al IV siglo a. C., y se define con diversos términos entre los cuales, el más importante, es *shanshui*, palabra compuesta por dos ideogramas, *shan*, que significa montaña y *shui*, que quiere decir agua. *Shanshui* representa por tanto dos fenómenos físicos, dos realidades naturales, que contemplan al mismo tiempo el concepto de meditación del ermitaño inmerso en la Naturaleza.

Dos culturas no paisajistas, la precolombina y la griega se relacionaban de forma diversa y opuesta con la Naturaleza. En la primera, las estructuras artificiales emulaban las figuras, los elementos y perfiles de la Naturaleza, en la segunda las formas artificiales contrastaban con las naturales. A pesar de ser acercamientos completamente diferentes ambas culturas parten de un mismo principio: la imitación. Un principio que en la civilización occidental ha sido matizado, filtrado o interpretado a través de la relación objeto-sujeto, pero que se puede descubrir de una forma más clara y evidente en otras culturas que no han tenido continuidad histórica o arquitectónica, como la precolombina. Hugo de San Víctor, en su *Didascalion* escrito en el siglo XII, describe ese sentido de la imitación: “*El primer arquitecto ha considerado una montaña y ha descubierto cómo las aguas escurren: así concibió el tejado. El primer escultor ha imitado una forma humana. El primer fabricante de vestidos ha observado cómo la naturaleza defiende a los seres contra los peligros externos: la médula del árbol con la madera, la madera con la corteza, el pájaro con sus plumas y el pez con sus escamas*”.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> A. Berque, “En el origen de paisaje”, en *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid 1997, págs. 7-22.

<sup>12</sup> Hugo de San Víctor cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 120.



*Paisaje fluvial. Tung Yüan, hacia 1000 d. C.*

En Teotihuacán, el llamado *Templo de la Luna*, colocado al final del principal eje ceremonial del lugar, tiene un perfil con forma piramidal con ecos de la montaña que se eleva detrás de él. Esa montaña, llamada Tenan o “Nuestra Señora de Piedra”, está repleta de fuentes naturales de las que mana agua. Su piramidal geometría se intensifica con la posición del templo delantero donde se introducen fuertes líneas horizontales de fractura. “*Los seres humanos –mantiene Vicent Scully– son parte de la Naturaleza construyendo perfiles de la misma, pero además, deben ayudar en su trabajo a los dioses ociosos con sacrificios humanos, con los que el hombre con su sangre alimenta la máquina natural*”.<sup>13</sup> Una idea que hace evidente la pirámide como eco de una montaña natural.



Montaña Tenan y Templo de la Luna, Teotihuacán, siglo III d. C.

En el segundo milenio a. C. existe en las islas griegas una situación parecida a la de América precolombina. Las montañas sagradas están en la Naturaleza cercana, y la arquitectura también encontró una manera de ajustarse a ellas, pero de forma diferente. En Creta, el énfasis hacia la montaña sagrada se realiza en un patio central, al colocarlo axialmente dirigido hacia el elemento natural del que parece que recibe su fuerza. En Knossos, una escalera conduce al lado norte de un largo patio, al fondo del cual se alza el monte Jouctas, hogar de los dioses en la tierra. La planta de la cabecera del patio es, a la vez, cónica y astada, como la propia presencia de la montaña. En otro lugar, en Phaestos el eje del patio está dirigido directamente hacia la montaña y enmarcado por columnas que flanquean la puerta del patio hacia la misma. En ese lugar sagrado, la danza ritual del toro tenía lugar bajo los cuernos santificados de la montaña, las formas naturales y el rito humano que las evoca se hacían visibles y evidentes para sus habitantes. La mimesis del hecho natural comienza a ser más elaborada y sofisticada.

La posterior aparición del templo griego significará el inicio de toda la arquitectura occidental. Según Heidegger este origen se da cuando la producción de una obra de arte es esencialmente la escucha de una revelación. Según el filósofo alemán, la esencia del arte es el Poema, por

---

<sup>13</sup> “*Human beings are part of nature, building nature’s shapes, but they must assist the idle gods in their work: hence, human sacrifice, whereby men feed the natural machine with their blood*”. V. Scully, “Architecture: the natural and the manmade”, en VV.AA., *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, MoMA, New York 1991, pág 8.



lo que: “*Si cada arte es, en su esencia Poesía, la arquitectura, la escultura y la música deberán poder ser reconducidas a la poesía*”. Cada arte es Poema; cada obra de arte es, en su origen o en su surgir, poesía. Tal concepción del arte sólo es posible con la determinación de la verdad, pensada como los griegos como una revelación. De esa forma, Heidegger le da la vuelta a toda la interpretación occidental de la verdad, (*veritas*, traducción latina habitual de *alétheia*) pensada como conformidad o concordancia, y llamada, más tarde, *adaequatio* en el época medieval. La *adaequatio* en arquitectura fue entendida como la concordancia del edificio con referencias externas que han variado según la época y el lugar: la idea, el modelo, la naturaleza, lo antiguo, lo real, lo convenido, la función, el orden social, el bienestar, lo verosímil, la industria, etc.

Desde Aristóteles a Le Corbusier, la teoría de la arquitectura se ha basado siempre en el estudio del origen (el mito de la cabaña, por ejemplo), o también, dedicándose a encontrar un principio asumido como ley de orden (el paradigma de la armonía de las relaciones proporcionales). La *alétheia* es la verdad superior, la más “originaria”, porque pertenece al pensamiento del origen. El origen en cuestión es, literalmente, una fuente de la que emanan leyes superiores. Esa relación o separación entre el arte y la verdad era medida originalmente por la mimesis. Desde Platón, la mimesis se entendía de dos maneras: la que producía en sentido amplio y, por tanto, se acercaba a la verdad y la que, en la jerarquía platónica, se alejaba por grados de la verdad.

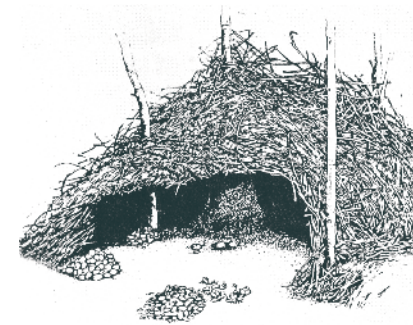


Templo de Poseidón en Cabo Sunion, 440 a. C.

La cabaña del salvaje, del libro *Urbanisme*, Le Corbusier, 1925

Cabaña, del Tratado de Filarete, 1460

Cabaña construida por el pájaro *Amblyornis inornatus*





En el libro X de *La República o el Estado*, Platón dedica el siguiente y conocido diálogo al elemento de una cama, aparentemente accesorio, pero imprescindible para hacer habitable una casa:

*“Hay tres clases de camas; una, que está en la naturaleza y cuyo autor podemos, a mi parecer, decir que es el dios. ¿A qué otro puede tampoco atribuirse?”*

*“A ningún otro.”*

*“La segunda es la que hace el carpintero.”*

*“Sí.”*

*“Y la tercera, la que es obra del pintor; ¿no es así?”*

*“En buena hora.”*

*“Por tanto, el pintor, el carpintero y el dios son los tres artistas que dirigen la elaboración de cada una de estas tres camas.”*

*“Sin duda.” (...)*

*“¿Daremos al dios el título de productor de la cama u otro semejante? ¿Qué crees tu?”*

*“Ese título le pertenece, tanto más cuanto que ha hecho por sí mismo la esencia de la cama y la de todas las demás cosas.”*

*“Y al carpintero ¿cómo le llamaremos? El obrador de la cama, sin duda.”*

*“Sí.”*

*“Respecto al pintor ¿diremos que es el obrador o el productor?”*

*“De ninguna manera.”*

*El único nombre, que razonablemente se le puede dar, es el de imitador de la cosa, respecto de la que los otros eran operarios.”*

*“Muy bien. ¿Llamas, por tanto, imitador al autor de una obra que se aleja de la naturaleza tres grados?”*

*“Justamente.”*

*“En la misma forma el autor de tragedias, en calidad de imitador, está alejado tres grados del rey y de la verdad. Lo mismo sucede con todos los demás imitadores”<sup>14</sup>*



Templo de Atenea y Templo de Apolo en Delfos, siglo IV a. C.

---

<sup>14</sup> Platón, *La República o el Estado*, versión rev. P. Azcárate, Edaf, S.L., Madrid 1998, pág. 386-387. (*Politeia*)

La Idea de cama es un modelo perfecto e inmutable y la cama del artesano su imitación, participando de la cosa en su forma; en consecuencia, la cama que el pintor representa en su lienzo es una imitación de una imitación, imitación segunda o reduplicada. Una imitación de tercer grado. El segundo grado, se aprende con la reproducción diaria del objeto. El artesano, mediante aprendizaje, tiene el conocimiento claro y preciso de la Idea y fabrica los instrumentos técnicos adecuados para reproducirla; por contraste, el artista reproduce en su pintura la apariencia de una cama pero carece de la visión de la Idea inmutable y de la técnica para fabricar los instrumentos ni la habilidad para usarlos. La razón alcanza sobriamente la verdad y el ser; la poesía, con su dulzura y su encanto que tanto seducen a las multitudes y a los niños, encienden la parte irracional del alma con imágenes falsas. El primer grado se presenta como el fundamental, se remonta a la fuente de donde emanan la esencia de las cosas.

Sólo en la medida en que, en la doctrina platónica, las Ideas estaban separadas de las cosas sensibles se hacía necesario explicar la relación que unía a unas con otras recurriendo a conceptos como participación, presencia o imitación. La metafísica de Aristóteles al negar la separación de las Ideas, se desentenderá de la imitación ontológica.<sup>15</sup> Si en la filosofía platónica el concepto de imitación desempeñaba una función múltiple puesto que, situado en el centro mismo de su sistema, servía para explicar unitariamente las relaciones triangulares a que daba lugar su teoría de las Ideas, en Aristóteles la imitación se limita a sólo una parte de la realidad, dando lugar a lo que latín se denominaría: *Ars imitatio Naturae*.

Los dos elementos de la estructura de la imitación aristotélica de la Naturaleza eran la esencia de la imitación y la Naturaleza como modelo de imitación. Respecto a la esencia de la imitación, Aristóteles expone en su *Poética* que una de las causas que explican la aparición de la poesía es el deseo de imitar: “*El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y de diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación. (...) Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los*

---

<sup>15</sup> Cfr. J. Gomá, págs. 73-86.



Monte Jouctas en Knossos



Templo de Hera II en Paestum, 450 a. C.

*demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por alguna causa semejante*".<sup>16</sup> Hay dos perspectivas en este aserto: por un lado el deseo de imitar y, por otro, el placer de contemplar una obra de imitación ya ejecutada. En los primeros años el hombre no es capaz de leer ni de filosofar, por ello el imitar es connatural al hombre, porque mediante la imitación satisface su anhelo de saber adquiriendo desde su infancia sus primeros conocimientos. También es connatural al hombre disfrutar con las obras de imitación. Se asocia lo natural con el placer.

Respecto a la Naturaleza como modelo de la imitación de la pintura y la poesía, ambas coinciden en la estructura modelo-copia que subyace a ambas. Pero para comprender adecuadamente esta equivalencia entre artes es preciso tener en cuenta que la pintura como la escultura en época griega no eran en modo alguno realistas a la manera moderna, es decir, pinturas de cosas o personas que destacaran sus rasgos singulares. Todo el arte griego tendía a una idealidad, una tipicidad, una generalidad de propiedades características que será llamada canónica por Policleto. Las esculturas griegas aspiran a representar un ideal de atleta o político, escogiendo entre los diversos modelos concretos históricos el más conveniente y perfecto, el arte imitativo era un modo de completar la imperfección de la Naturaleza, objeto de la experiencia cotidiana.

Es necesario tener en cuenta la celebrada diferencia entre historia y poesía expuesta en la *Poética*. Aristóteles dice que el historiador narra lo que actual y realmente ha sucedido, en tanto que el poeta cuenta lo que potencialmente puede suceder. Es precisamente la narración de los hechos o sucesos concretos y singulares el objeto de la historia y no de la imitación, la cual, animada por una especie de estética, tiende a representar acontecimientos universales. La pintura y la poesía se parecen en que ambas imitan la Naturaleza entendida no como conjunto de cosas particulares, sino como situaciones o personas paradigmáticas. No hay contradicción en imitar a la Naturaleza

---

<sup>16</sup> Aristóteles cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 90.

por medio del mito, aunque en el orden conceptual se opongan Mito-Naturaleza, porque los relatos del mito participan de ese carácter no-individual, no-histórico y por tanto paradigmático-ideal de la imitación poética.

Los mitos griegos tenían formas del género humano, ya que creían en un origen histórico de los mismos y, por tanto, podían encarnar sin dificultad todas las características del pensamiento y la conducta, de forma que podían ser imaginados como seres humanos. Por lo que el templo griego, una vez desarrollado, desechó la vieja y literal mimesis de las formas naturales en favor de la evocación de la presencia humana en los lugares. Aparece la primacía de lo humano sobre lo natural.

En Paestum, el templo dórico de Hera está situado no sólo para introducir visualmente la cercana colina cónica en el interior de la celda, donde se ubica la divinidad, sino también, para ser visto en ese lugar en contraste con la Naturaleza, presentándose al observador dos imágenes, la nueva y humana de la diosa Hera representada por el templo enfrentada, a la tradicional forma de lo natural. Esta idea comienza a ser la estructura del pensamiento griego clásico: atado y libre, objeto y sujeto, Naturaleza y hombre, todos ellos en trágica confrontación y esencial armonía. El templo griego acaba señalando un lugar. A partir de ese momento, cada templo griego que se construye es diferente entre sí, encarnando el carácter especial de su particular divinidad. Pero a pesar de su semejanza, las diferencias de carácter debían ser percibidas por sus formas, igual que ocurre con las criaturas de una misma especie.

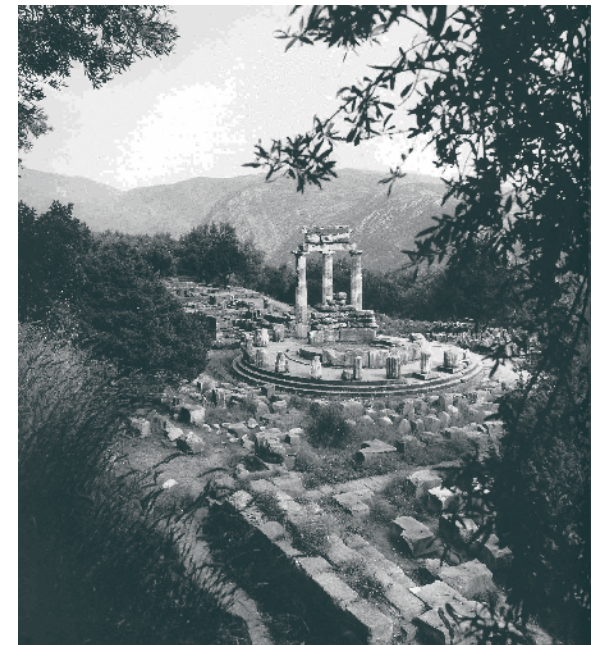
Para los griegos el concepto de lugar se nombraba con la palabra *Topos*. Los orígenes de la palabra *topos* se refieren a un paraje natural como un lugar habitado por los dioses. La forma cónica del monte Jouctas evoca la forma del tolos tumba micénico, y se identificaba como el lugar donde el Zeus cretense fue enterrado, mientras que el Monte Ida en Phaestos fue el lugar donde Zeus nació. *Topos* es, por tanto, un concepto mágico, mitológico, definido por un lugar mítico. Es también un concepto laberíntico y sin escala, carece de una geometría que lo regule. El templo griego es la forma arquitectónica más antigua en la que el *topos* o lugar en lo natural está relacionado con el *ieros odos* o vía sacra.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> C. Steenbergen, W. Reh, *Arquitectura y paisaje*, trad. esp. L. R. Laca Menéndez de Lúcar, Gustavo Gili, Barcelona 2001, pág. 19. (*Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Bussum 1996)



Monte Cavo y el lago Nemi en el Lazio (Italia)



Ruinas del Tolos del Santuario de Atenea en Delfos, 380 a. C.





Vista de Olimpia



Vista de la Acrópolis

En el periodo clásico, los griegos miraron en dos direcciones: hacia atrás en Olimpia, al tiempo de los reyes y héroes, y hacia delante, en la Acrópolis de Atenas, a la democracia. En Olimpia el tema era la ley y el límite, en Atenas la rotura de los límites y la victoria del sistema político humano sobre todas las cosas, incluso, sobre la Naturaleza misma. En Olimpia, el santuario de Zeus está protegido, por una suave colina que asciende desde un el sagrado bosquecillo. Pindaro dice que Hércules la llamó Colina de Cronos, lugar donde el padre de Zeus fue enterrado, era como el monte Jouctas, un tolos cónico, antes de templo fue el sitio donde el dios viviente tuvo su morada.<sup>18</sup>

Plotino, principal representante del neoplatonismo durante el siglo III d.C., mantiene que las relaciones entre lo inteligible y lo sensible se explican mitológicamente, y dice que Cronos simboliza el mundo inteligible y su hijo Zeus el mundo sensible, añadiendo que el mundo sensible se parece al inteligible como un hijo a su padre, como la imagen imita (*mimētai*) a su modelo (*archetypon*). En Olimpia, el primer templo de Zeus, construido bajo el flanco de la colina, acabó siendo renombrado como templo de Hera tras la construcción del segundo; el Pelopion, el relicario del rey humano del Peloponeso, fue confinado en un espacio conformado por la colina. Fue el lugar de la tregua olímpica entre hombres y dioses. Un lugar donde, en apariencia, todo es calma, gentileza, profunda tranquilidad.

En Atenas, todo fue diferente. El Partenón resplandecía en lo alto de una colina fortaleza, con una gran condensación de modos dóricos y jónicos. Una nueva unidad se alzó en un lugar sagrado que parecía elevarse libre de la tierra y de las viejas ataduras. El templo se infla lateralmente como un templo jónico pero todavía tiene un cuerpo dórico. Su forma y esculturas representan la armonía del viejo antagonismo entre hombre y Naturaleza. En los frontones la Naturaleza permite el triunfo de Atenea y los dioses, con forma humana, llegan a ser montañas ellos mismos. Aquí el hombre político es la medida de todo. El Partenón representa, literalmente, la victoria de la civilización sobre el resto de las cosas y la definitiva encarnación del orgullo humano. Desde este momento, el orden de la Naturaleza comenzó a estar comprometido por el poder del género humano.

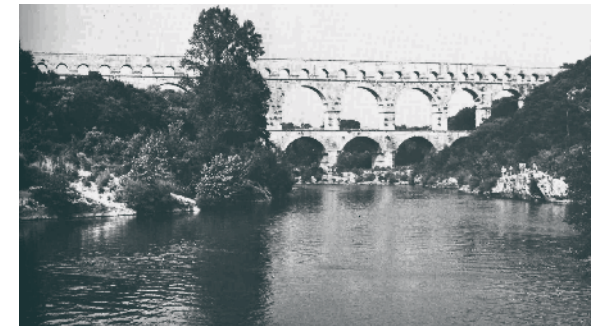
---

<sup>18</sup> Cfr. V. Scully, op. cit., pág. 13.



Roma fue diferente a Grecia, ambicionó en primer lugar, no convencer sino dirigir. El territorio también condicionó. Mientras que Grecia está delimitada por cuencas de pequeñas planicies rodeadas por montañas y sus templos se sitúan en esos espacios; los sitios sagrados romanos están en montañas inclinadas, normalmente mirando hacia el mar. El principal elemento topográfico con el que se encontró la civilización romana al expandirse fue la cadena de montañas que forman la espina de central de Italia.

A finales de la República, tras la conquista de Grecia en el siglo II a.C., la alta sociedad romana acogió en su seno, y como propio, el legado de la cultura griega, administrada por educadores helénicos. Heredó la retórica como técnica para la imitación de las Ideas y de la Naturaleza, ocupando un lugar central en el sistema educativo romano. En la retórica romana, que ante todo era una retórica técnica, desempeñaba una función muy importante la imitación de modelos clásicos. La imitación técnica-estilística de autores clásicos era común en las obras romanas, entre las que destacan las obras de Cicerón, donde la imitación se eleva hasta alturas desconocidas. Entre sus obras destaca el *Orator*, en ella Cicerón traza la imagen del *summus orator*: *“Yo sostengo la opinión de que no hay nada en género alguno tan hermoso que no sea superado por aquello de que es expresión, como lo es el retrato con respecto al rostro; y aquello no puede percibirse ni con los ojos ni con los oídos ni con ningún sentido; solamente lo comprendemos con la imaginación y la inteligencia. Y así, cosas más hermosas que las estatuas de Fidias, que vemos son insuperables en su género, y que las pinturas que he nombrado, podemos sin embargo concebirlas; ni tampoco aquel artífice al ejecutar la figura de Júpiter o Minerva contemplaba a nadie de quien pudiera tomar la semejanza, sino en su propia mente se hallaba un admirable ideal de belleza a cuya imitación dirigía su arte y su mano, mirándolo y como clavados sus ojos en él. Así como en las formas y figuras hay, pues, algo acabado y excelente a cuyo ideal en la mente son referidas con la imitación aquellas mismas cosas que no caen bajo el dominio de los ojos, así también el ideal de la elocuencia perfecta lo vemos con el espíritu y buscamos con los oídos su imagen. A estas formas de las cosas aquella prestigiosísima autoridad y maestro no sólo del conocimiento sino también de la elocuencia, Platón, las llama ideas”*.<sup>19</sup> Más adelante Cicerón afirmará que Demóstenes representa la mayor perfección posible, como el Zeus



Acueducto romano en Gard

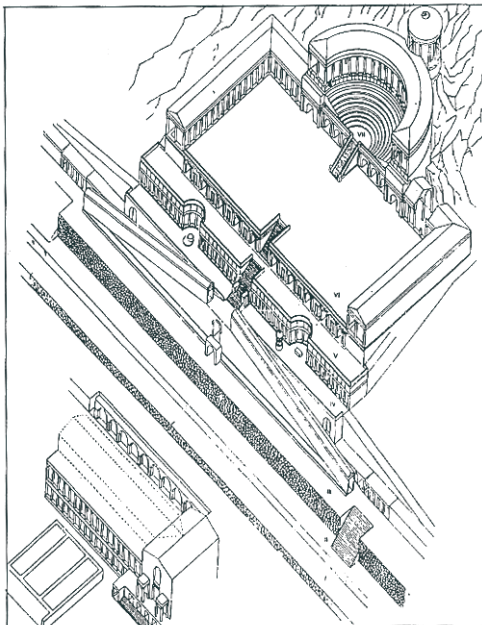
---

<sup>19</sup> Cicerón cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 98.

de Fidias, pero tanto esa estatua como el orador no se identifican con el ideal. Las formas sensibles, incluso las más excelsas, participan por imitación del “admirable ideal de belleza”, del “ideal de elocuencia perfecta”, los cuales no se conocen por experiencia ni por percepción sensible, sino que son concebidos por la mente mediante la imaginación. Es decir, Cicerón rechaza por completo la imitación artística literal. Aparece apuntados algunos conceptos que aflorarán más adelante: la superación de la imitación de la Naturaleza o de los Antiguos, los cuales se subordinando a una imitación vertical de una realidad superior conocida mediante la imaginación.

En el tratado de retórica de Longino titulado *Sobre lo sublime*, aparece una nueva sensibilidad porque diserta sobre temas como la grandeza que conduce al éxtasis, el genio por encima de las reglas, las potencias innatas, la inspiración y la viveza de la imaginación. Mantiene que hay fuentes de grandeza que pueden aprenderse por el arte, mientras que otras son innatas, como la grandeza y la pasión. Según el autor, hay tres caminos que conducen a lo sublime: uno es la “natural grandeza de espíritu”, entendida como grandeza de las ideas y no de las palabras, pues “*lo sublime es el eco de un espíritu noble*”. Otro es la imaginación o la capacidad de crear imágenes. El último camino que conduce a lo sublime es la imitación y emulación de los grandes escritores. El concepto que Longino tiene de la imitación retórica de antiguos, lejos de copia o del plagio formal, presupone una inspiración casi religiosa. Más adelante, opina que es preferible una grandeza con algunos defectos que una corrección perfecta pero mediocre, y a continuación establece una contraposición entre la perfección del arte y la imperfección grandiosa de la Naturaleza en la que identifica la pintura y la escultura con el arte, y la poesía con la Naturaleza: “*En el arte se admira la perfección rigurosa, pero en las obras de la Naturaleza admiramos la grandeza; y es la Naturaleza la que ha dado al hombre el don de hablar. En las esculturas se busca por ello el parecido con el hombre, pero en la literatura, como he dicho, lo que sobrepasa lo humano*”.<sup>20</sup>

En este momento, la imitación estética de la Naturaleza es lo que experimenta evolución. La pintura y la escultura tradicionalmente se habían considerado artes miméticas, de índole artesanal



Reconstrucción axonométrica del templo de Fortuna Primigenia, dat. 80 a. C.

<sup>20</sup> Cfr. C. Longino, *Sobre lo sublime*, trad. esp. J. García López, Gredos, Madrid 2002.

y técnico, lejos de la inspiración y posesión divina de la poesía y de la música. Ahora el concepto de *phantasia*, introducido por los estoicos, rápidamente divulgado, empezó a ocupar en el arte el lugar central que durante tanto tiempo disfrutó la *mimesis*. Ahora el escultor o el pintor deben reflejar la forma ideal, la verdad intelectual no perceptible por los sentidos, tesis que se ilustra con el ejemplo ciceroniano del Zeus de Fidias: para representar la esencia invisible de un dios excelsos, no es suficiente la observación de la realidad y la mera imitación de la Naturaleza, sino que el artista debe formar una idea en su mente por encima de su experiencia.

El tratadista romano Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*<sup>21</sup> recomienda situar los edificios en los lugares sanos, altos, con buena orientación y en buen terreno. Condiciones que sin duda se cumplieron en la edificación de templo de *Fortuna Primigenia* en Palestrina, junto con otras de contenido mítico y simbólico. Fortuna Primigenia fue, a la vez, vástago y enfermera de Júpiter por lo que hizo de aquel lugar un arquetípico lugar sagrado, uno de los más importantes de Italia. Tiene unas formas pre-griegas que evocan la figura de los zigurats de Mesopotamia, pero la estructura del templo sobre la montaña serviría no sólo como acceso sino para conducir las aguas de lluvia, a través de sus terrazas, para nutrir las cosechas de la rica agricultura de la vega. La forma del templo crece sobre la colina y estaba coronada por una columnata helenística, como el altar de Zeus en Pérgamo, pero curvada en hemicírculo, conteniendo y modelando el espacio. Al subir las rampas y la escalera central se llega a un semicírculo y al girar en él, aparece a la vista el espectáculo del panorama completo de la tierra y el mar bajo el templo. El despliegue escenográfico del templo está cercano a la idea de contemplación que requiere un paisaje pero es más simbólico que paisajista. Sin embargo, como la sociedad griega, la romana tampoco llegó a ser paisajista.

El templo de Palestrina fue una excepción motivada por la mitología. El *templum* latino originario era un lugar, origen de la fundación de una ciudad y de la trama original de los cultivos romanos,



El templo de Fortuna Primigenia.

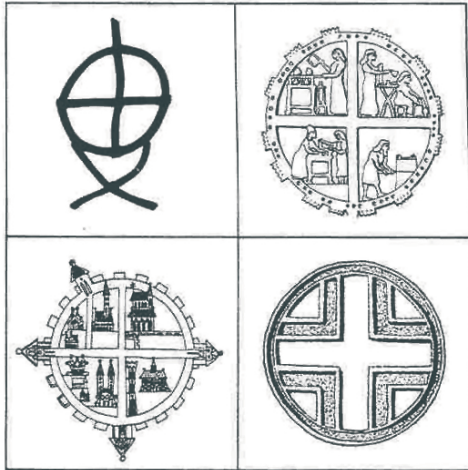


Vista de Palestrina desde el templo

---

<sup>21</sup> De este tema habla en los libros cuarto y sexto. Cfr. M. Vitruvio Polion, *Los diez libros de arquitectura*, trad. esp. J. Ortiz y Sanz, Alta Fulla, Barcelona 1993 (De architectura libri decem)





Cuatro representaciones de la idea de ciudad:  
 1. Ideograma chino que significa *aldea*. 2. Bajo relieve asirio con escenas de vida urbana. 3. Jeroglífico egipcio con el significado de ciudad. 4. Dibujo islandés que representa la Jerusalén Celeste



Ruta de la medicina" en Sedona (Arizona)  
 Antiguo lugar sagrado de los indios

y a él se remonta el origen del término *locus*.<sup>22</sup> La fundación de las ciudades romanas estaba presidida por un sacerdote que, para delimitar el terreno, dibujaba dos líneas ortogonales, una hacia la Estrella Polar y otra paralela al recorrido del sol. Este ritual confería a la ciudad un carácter sagrado que representaba el orden de la Naturaleza. El *locus* es un punto determinado geoméricamente, ordenado racionalmente, desde el que se mide la distancia y con el que se relaciona el tiempo. Más tarde, el latín calificó este término con la palabra *amoenus*, dando lugar a la expresión *locus amoenus*, es decir, "lugar ameno" o "lugar agradable", un concepto que tuvo especial fortuna en el Renacimiento. Pero en época romana su sentido era utilitario, cercano a las recomendaciones que Vitruvio recomendaba para ubicar las edificaciones, un lugar bien orientado, con buen clima, etc.

En uno de estos lugares agradables cercano a Roma, en Tívoli, se construyó entre los años 118 y 138 d.C. una villa destinada al placer y la contemplación, pero no del paisaje sino de formas simbólicas y alegóricas que representaban los lugares que había visitado Adriano. La mirada moderna ha querido ver en la Villa Adriana una cierta relación con el paisaje al observar, con visión romántica, las ruinas de los muros y sus estructuras en un determinado lugar. Sin embargo, el conjunto de las estructuras de Villa Adriana, dispuestas como si fueran un collage, se referían a sí mismas, eran introvertidas, espacios interiores que nunca hacían referencia al exterior, al valle o al monte cercano. Villa Adriana se podría considerar como el "jardín de los jardines", un importante modelo de inspiración para arquitectos renacentistas, pero no como ejemplo de intervención en el paisaje. Las villas rústicas romanas fueron lugares para el placer de los sentidos, pero este disfrute sensual no se satisfacía con el entorno natural o agrícola de las villas, sino dentro de ellas.

Vitruvio, además de insistir en la adecuada ubicación de villas y edificios, pone especial énfasis sobre la unidad e igualdad de las leyes que permiten alcanzar determinadas reglas, entendidas como un fatigoso camino hacia el arte.<sup>23</sup> La unidad exige la aplicación de la misma ley a todas

<sup>22</sup> C. Steenbergen, op. cit., pág. 19.

<sup>23</sup> Cfr. M. Vitruvio Polion, op. cit, págs. 25-34.

las partes del edificio y, bajo las apariencias de la *proportio* y de la *symmetria*, impone relaciones calculables entre los miembros del cuerpo edificado. Según Vitruvio, la unidad, a través la *ratae partis membrorum*, es obtenida de una medida unificadora (un *syn-metron*) que es interna al mismo edificio. Esto se obtiene mediante el uso de un módulo, apto para determinar la *commodulatio*, que es la ley que, en la tradición de la arquitectura romana, produce un volumen y un espacio isónomo. La *com-modulatio* es la disposición geométrica de cada punto puesto en relación con un fulcro de convergencia que es el módulo. La proporción para los romanos era lo que para los griegos era la analogía. En este punto, aparece en escena una doble proporcionalidad; ya que la proporción que rige el edificio debe ser análoga a la proporción del cuerpo humano bien formado, de lo que se deduce que el módulo arquitectónico es repetición, imitación analógica del módulo natural: la isonomía del edificio se convierte en (re)presentación de la isonomía arquitectónica. El módulo permanece en el interior de la arquitectura, a la que impone su propia ley. En este sentido, el edificio resulta *autónomo* pero la proporción remite también analógicamente al modelo que impone *desde fuera* su ley y por ello el edificio es también *heterónimo*. Desde siempre, las dificultades teóricas han estado en el “exceso” aportado por el modelo al módulo. Lo de más, que es un remitir al origen, o a la originalidad del modelo, instituye en la arquitectura una doble instancia: autonomía e heteronomía.

El mundo clásico greco-latino había atribuido lo bello a la forma, a la armonía y proporción que la forma otorga entre las partes. Plotino acoge decididamente esta teoría y la complementa con otra de su invención, destinada a ejercer una influencia duradera en todo Occidente.<sup>24</sup> Según reconoce la historia de la estética, el neoplatónico Plotino fue quien concibió una novedosa teoría sobre lo bello. Afirmaba que el artista “ve” y a pesar de que la realidad esté oculta bajo la apariencia exterior visible del mundo material puede descubrirse a través de la razón y la intuición. Al aplicar esta observación sobre las formas visibles, Plotino revela la armonía oculta de la Naturaleza.

---

<sup>24</sup> Plotino (205-270) representa la influyente renovación de la tradición platónica desarrollada en época imperial romana. En los tiempos de Plotino la *polis* había dejado de tener esa función civilizadora. El neoplatonismo de Plotino se basa en los diálogos tardíos del maestro, el *Párménides* y el *Timeo*, que le sirven como base y fundamento para desarrollar su propia filosofía de especulación cosmológica, medio mítica y exenta de toda preocupación política y social.

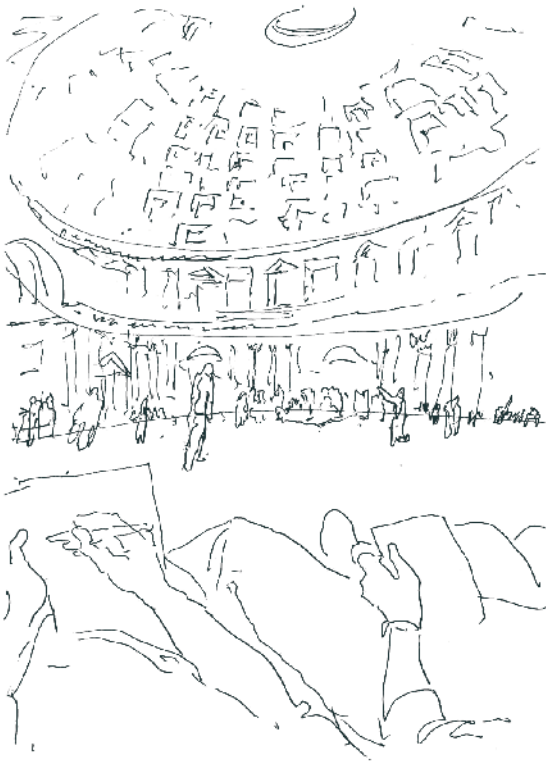


*El Canopo de Villa Adriana. Apunte de viaje, Alvaro Siza, 1980*



Si lo bello fuera solamente armonía formal entre las partes (*symmetría*), carecería de belleza lo simple y lo unitario sin partes. Por ello lo bello reside en la Forma, pero también en la simplísima incorpórea Luz. Más adelante, Pseudo Dionisio aportará una formula que duraría toda la Edad Media: la belleza es *consonantia* y *claritas*, forma y resplandor.

Según Plotino, las formas sensibles participan de las formas del cielo inteligible, de manera que el origen de la belleza en la Naturaleza es siempre una forma recibida. Lo mismo sucede con las obras que son productos del arte. A diferencia de una piedra informe, la estatua de un dios o de un hombre bello es una piedra que ha recibido una forma. Esta forma (*eidos*) está en el arte (*techne*), dice Plotino, y la concibe el artista en su mente antes de que se diera en la piedra; por su parte, el artista la infunde en la piedra en la medida en que la materia ceda al arte. En suma, el arte produce belleza de acuerdo con el *logos* superior al mundo sensible. Por ello, el neoplatónico argumenta lo siguiente: “*Si alguien menosprecia las artes porque crean imitando la Naturaleza, hay que responder, en primer lugar, que también las naturalezas imitan otros modelos. En segundo lugar, es preciso saber que las artes no imitan sin más el modelo visible, sino que recurren a las formas en las que se inspira la Naturaleza, y además que muchos elementos se los inventan por su cuenta y los añaden donde hay deficiencia como poseedoras que son de la belleza. En efecto, el mismo Fidias la poseía, pues no esculpió la estatua de Zeus a imagen de ningún modelo sensible, sino concibiéndolo tal cual Zeus sería si quisiera aparecérsenos visiblemente*”.<sup>25</sup> En la cita se alude a la imitación metafísica de las Ideas por la Naturaleza cuando afirma que “*las Naturalezas imitan otros modelos*” y que las Formas “*inspiran a la Naturaleza*”. Si alguien menosprecia al arte por imitar a la Naturaleza, este debería tener presente que la Naturaleza es también imitación y que, si la Naturaleza imita las Ideas trascendentes, también el arte se eleva hasta la imitación de los principios invisibles y eternos que son origen de los sensible.<sup>26</sup>



El Panteón. Apunte de viaje, Alvaro Siza, 1980

<sup>25</sup> Esta famosa cita pertenece al tratado *Sobre la belleza inteligible*, en Plotino, Porfirio, *Enéadas; Vida de Plotino. Obras Completas*, trad. esp. J. Igal, Gredos, Madrid 1982.

<sup>26</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., pág. 112.

El *templum* latino, a diferencia del griego, no fue un edificio sino un espacio sagrado, un lugar. La cultura romana envolvió el espacio del mundo civilizado, el Mediterráneo, construyendo una analogía de ese imperio en su edificio más emblemático, el *Panteón*. El edificio, con el sol brillando desde arriba e iluminando a planetas y dioses, que permanecen en sus nichos de las paredes, es una metáfora del Imperio con las gruesas murallas de las provincias romanas que rodeaban el Mare Nostrum. Según Scully, entonces: *“¿Para qué salir fuera? Todo está aquí; el mundo cerrado, ordenado y hecho ideal por Roma. Es el cosmos también; caminando en el eje del sol somos cegados por él y las paredes alrededor desaparecen. Permanecemos en la oscuridad de terciopelo del espacio interplanetario. El Panteón es, sospecho, el espacio más grande realizado por el género humano, incluso más grande que construcciones posteriores, como San Vitale, cuando la Roma Cristiana aprendió como hacer que las paredes contenedoras fueran disueltas por un deslumbramiento de luz”*.<sup>27</sup>

Roma anticipó el principal programa edificatorio de la Edad Media, cuyo interés fue la creación de espacios ideales interiores, no la experiencia del mundo natural exterior. Un tardío monumento romano definió ese mundo interior definitivamente: Santa Sofía. El edificio encarna el orden ideal del universo en la pitagórica unión entre círculo y cuadrado, como el famoso pasaje de Vitruvio donde cita el hecho de que el cuerpo humano se debe ajustar a esas formas ideales. Diferentes tanteos medievales y renacentistas ilustran esa idea, que culmina con el famoso dibujo de Leonardo da Vinci. En él, la imagen humana es escultórica, casi heroica, pero las formas ideales se dibujan con líneas finas, permaneciendo como pura Idea no trabada, ni contaminada por la materia.

De igual manera el interior de Santa Sofía evita cualquier indicación de peso y el círculo de su cúpula, aparentemente sin apoyos, está pensado para flotar sobre la luz, sobre un cuadrado como “suspendido por una cadena de oro”.<sup>28</sup> La imagen del universo perfecto está representado aquí,

---

<sup>27</sup> “Why go outside? It is all here; the world enclosed, ordered, and made ideal by Rome. But it is the cosmos, too; stepping into the shaft of the sun we are blinded by it and the walls around disappear. We stand in the velvet blackness of interplanetary space. The Pantheon is, I suspect, the biggest space than those constructed later, as a San Vitale, when Christian Rome learned how to make the containing walls dissolve in a dazzle of light”. V. Scully, op. cit., pág. 14.

<sup>28</sup> V. Scully, op. cit., pág. 14.



Santa Sofía en Constantinopla, 532-537 d. C.



*San Agustín hablando con el niño*

¿dónde está ahora la Naturaleza? Esa idea recorrerá la arquitectura occidental durante toda la Edad Media. Las grandes catedrales góticas de Europa, situarán al sacerdote debajo de la nave del crucero, más allá del cual está la puerta del cielo, el ábside que se precipita hacia arriba acompañado por la luz sobrenatural proveniente de los rosetones circulares y de los múltiples agujeros que se abren en el arco de visión, superando así la gravedad terrestre y levantándolo al observador hacia la pitagórica y finalmente neoplatónica, armonía de las esferas.

Esta idea de utilización de la luz por los sistemas metafísicos medievales son variaciones cristianas sobre el platonismo y el neoplatonismo. Agustín de Hipona y Escoto Erígena en la parte latina, y los capadocios Pseudo-Dionisio y Máximo en la griega, contribuyeron al ajuste de las teorías platónicas a la nueva verdad revelada. El pensamiento cristiano, al poner como centro de gravedad a un Dios personal, presenta como objeto divino de su estudio un carácter lógico-deductivo, trascendental, a priori, ajeno a la observación del mundo sensible y a la experimentación natural. Durante el medioevo, la estructura modelo-copia, de raigambre nítidamente platónica, aparece de modo constante como idea explicativa fundamental, adoptando variadas formulaciones: semejanza, imagen, vestigio, huella, analogía, símbolo, etc. pero no desaparece el concepto de mimesis.

No sólo el Dios trinitario, también el hombre, según el *Génesis*, es concebido conforme a la estructura modelo-copia, pues es creado a imagen y semejanza de Dios siendo la aspiración del cristiano restaurar después del pecado, no ya la imagen, irrecuperable, sino al menos aquella semejanza original, formando en el interior de su alma un retrato que imite el modelo divino. En Plotino, las Ideas estaban ya en el interior de la Inteligencia, por lo que san Agustín (354-430), para adaptar su estatus al nuevo dogma, debió simplemente cambiar la impersonal inteligencia plotiniana por el Dios personal y después afirmar que las Ideas son pensamientos inmanentes de Dios. La *alétheia* griega de Platón se convierte en la "Verdad" o sinónimo de Dios. De esta forma, la visión clásica, inmanentemente panteísta, es matizada por san Agustín.

Para alcanzar esa verdad era necesario una mirada interior, tal y como expone en el mencionado párrafo de sus *Confesiones*.<sup>29</sup> Como la vida humana estaba predestinada no eran necesarios los sentidos, ni placeres terrenales, lo importante era, por tanto, la conciencia humana. El pensamiento de san Agustín será el dominante en el pensamiento occidental hasta el desarrollo de la Escolástica durante el siglo XIII. Una de sus consecuencias en las artes será el incremento de símbolos cristianos sustituyendo las representaciones de la realidad.

Para Augustin Berque es, precisamente, la visión intimista de san Agustín la que retarda el reconocimiento del paisaje en la cultura occidental, abriendo las puertas hacia una disociación entre sujeto y objeto, entre hombre y Naturaleza. A mitad entre ser y esencia agustiniana, entre mundo físico y mundo espiritual, el pensamiento europeo dividió la naturaleza en dos mundos incompatibles entre sí: por un lado, lo que de ella nos revelan los sentidos (el paisaje), y por otro, lo que la ciencia nos enseña al respecto (la verdad). Un reflejo de tal fractura todavía permanece en el ambiguo y contradictorio significado del término *paisaje*.

El geógrafo francés nos recuerda la historia de un monje llamado Pelagio (360-425), que fue considerado herético por sus contemporáneos por la idea que el mundo natural, como el hombre, está hecho a imagen y semejanza divina. Esta doctrina fue condenada por una serie de concilios africanos en los años 411, 416 y 418, y definitivamente por el Concilio de Efeso en el año 431. El monje sostenía que el hombre estaba no tenía ningún pecado original o heredado y que era libre de pecar o no, es decir, mantenía el libre arbitrio del ser humano, paralelamente decía que lo creado era un bien supremo. Una tesis peligrosamente cercana a pagana expresada en las últimas líneas del *Timeo* de Platón: “*Así ha nacido el mundo (cosmos), visible viviente que acoge en sí cada cosa visible, dios sensible hecho a imagen de lo Inteligible, y el más grande, el mejor posible, el más bello, el más perfecto...*” Estas ideas sobre el hombre, se recuperarán en el Renacimiento y podrían ser consideradas como un antecedente que acabaría desembocando en la noción de paisaje.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Párrafo al que se ha hecho alusión en el primer capítulo de esta tesis. Cfr. San Agustín, op. cit., pág. 251.

<sup>30</sup> A. Berque, “En el origen...”, op. cit., págs. 7-22.

Hacia el año 500 Pseudo-Dionisio, en su obra *Los nombres de Dios* unió la estética de la luz y la estética de la proporción, una fórmula que será objeto de traducciones, comentarios, digresiones filosóficas y auténticos tratados durante el medioevo. Cada una de las clases de belleza tiene su vocabulario: la estética de la proporción usa términos como figura, forma, simetría, elegancia, gracia, venustas, medida, número (referidos generalmente a la belleza de la música, la escultura y la arquitectura); la otra estética términos como luz, la suavidad de los colores, el calor, brillantez, esplendor. Ahora bien, Dios debía reconocerse como la belleza suma y fuente de una y otra belleza, y por esta razón la estética medieval vino a ser una estética metafísica y, siendo Dios un ser espiritual e invisible, hubo de eliminar de la definición de belleza todo elemento sensible: así, el esteta del color dirá que la belleza consiste en una luz espiritual o en el resplandor metafísico de la forma, y el esteta de la proporción cuantitativa insistirá en el orden de los unitario y lo múltiple. Esta espiritualidad de las dos formas medievales de la belleza permitió alcanzar en el siglo XIII un concepto unitario abarcador de ambas. La síntesis final de las dos clases de belleza: luz y forma se intentó conseguir diciendo que lo bello es el *resplandor de la forma* ontológica sobre las partes de la materia perfectamente proporcionadas y determinadas. La consecuencia, según Bruyne, es que la estética metafísica medieval conduce al simbolismo.<sup>31</sup>



La decapitación de los santos Cosme y Damián. Fray Angelico, 1438-40

En la Edad Media los teólogos mantienen que hay tres clases de obra en lo real: la obra de Dios es la creación; la obra de la Naturaleza es la generación de nuevos individuos de la especie y la germinación de nuevos productos naturales; y la obra del hombre es la acción de las artes sobre la Naturaleza, ya sea representándola, ya sea transformándola. Para ello la imitación de la Naturaleza es importante, porque la Naturaleza ha sido la escuela de las principales técnicas. Ahora bien, si las artes imitan a la Naturaleza, la Naturaleza imita las Formas ideales que son más reales y preexistentes a las figuras sensibles que percibimos, por consiguiente, en una metafísica como la medieval, la imitación de la Naturaleza cede siempre ante la imitación superior de los Paradigmas que sirvieron para la creación de la misma Naturaleza, Paradigmas que se identifican con los pensamientos de Dios. El artista conforma su obra con ideas y paradigmas ejemplares y

<sup>31</sup> Sobre las síntesis del siglo XIII véase E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval III. El siglo XIII*, trad. esp. A. Suárez, Gredos, Madrid 1959. (*Études d'esthétique médiévale*, Bruges 1946)



por tanto la contemplación de la Naturaleza es una tarea secundaria, no pudiendo ser tomado en consideración un objeto sensible como modelo de creación, sino que, por el contrario, el modelo ideal sirvió para la creación de lo sensible. Se afirma, por ejemplo, que es más perfecta la rosa pintada imitando el ejemplar imaginado por el artista que la rosa pintada según el modelo natural. Una idea presente en el tratado de Carel van Mander cuando dice a los jóvenes artistas holandeses que debían trabajar *uyt de qeest*, a partir de la imaginación.

En general, los autores distinguen entre dos niveles distintos: los ejemplares reales o Ideas que habitan la mente de Dios, y las otras imágenes psíquicas que nos formamos los hombres al observar la figura de las cosas sensibles. El artista puede observar la Naturaleza y percibir las cosas materiales creándose en la memoria una imagen pasiva, o puede contemplar esa misma Naturaleza bajo la clara, total y noble luz de su estructura ideal; en este caso, el artista que va a realizar una obra, imagina en su mente la idea perfecta intelectual y entonces la imagen que se forma el artista se modela sobre el ejemplar de Dios. Mantiene Bruyne: *“Al modelo que el artista construye en su imaginación, no responde necesariamente la obra sensible, que no es otra cosa que un reflejo del ideal-imagen. Nos encontramos ante un nuevo aspecto de la imitación. La obra material no copia necesariamente y con fidelidad la forma visible —el techo no reproduce la pendiente de la montaña—, pero expresa inevitablemente la representación de lo que el artista crea en su alma. Es ese modelo espiritual el que la forma imita antes que nada”*. A continuación Bruyne cita una frase de uno de los principales reintrodutores aristotélicos en la filosofía, Robert Grosseteste: *“la forma es el modelo en el que piensa el artista para, a imitación y semejanza de él, crear su obra”*.<sup>32</sup>

La concepción del arte en la escolástica no difiere en exceso de la anterior doctrina pero despojada del idealismo trascendente. Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologica* para explicar por qué Dios creó las Ideas antes de formar el mundo, tomando un pasaje de la *Metafísica* de Aristóteles

---

<sup>32</sup> *“Forma est exemplar ad quod respicit artifex ut ad eius imitationem et similitudinem formet suum artificium”*. E. de Bruyne, *La estética de la edad media*, trad. esp. C. Santos, C. Gallardo, Visor, Madrid 1988, pág. 181. (*L'esthétique du Moyen âge*, Lovain 1947)

reitera la teoría del arquitecto que tiene en su mente una idea de la casa y se esfuerza por imitar en la casa real la forma que él posee intelectualmente. Ello autoriza a situar a las artes entre las virtudes intelectuales, pues consiste en plasmar mediante reglas la idea que el artífice conoce en su mente. En la inteligencia hay facultades cuyo fin es conocer, otras cuyo fin es práctico y que si no conocen no es para descansar en la verdad sino para servirse de ella. En el orden práctico se distingue entre el obrar, reino de la moral, y el hacer que no mira el fin del hombre, sino las reglas y forma de la cosa. Este es el dominio de las artes para Tomás de Aquino. La reintroducción de las teorías de Aristóteles provoca, de nuevo, un interés por la Naturaleza.



Grabado del Cortile del Belvedere en Roma hacia 1560

## 2. La imitación de la Naturaleza del Renacimiento al clasicismo francés

Cuando la arquitectura occidental sale al exterior de nuevo, el templo romano de Palestrina es el modelo. Bramante lo introduce en los jardines del Vaticano en el momento en que estaba reconstruyendo la antigua basílica. La nueva cúpula, el espacio ideal interior, se equilibraba al aire libre, con las rampas y el hemiciclo del primer sitio sagrado de la Roma pagana: la montaña sagrada de Fortuna Primigenia. El problema del desnivel existente entre los dos puntos extremos del *Cortile del Belvedere* (1505) lo resuelve Bramante con la ejecución de un largo patio, con tres terrazas escalonadas, rematado en uno de sus lados menores con una gran exedra, de manera que se producía, al ser contemplado desde la logia de las habitaciones del Papa, un espectacular efecto escenográfico. La mirada medieval ha cambiado, se estimulan de nuevo los sentidos. Bramante no copia literalmente el sistema de rampas del antiguo templo romano, lo reinterpreta, otorgándole un nuevo sentido al incorporar un novedoso concepto intelectual de la época: la perspectiva. Una noción que, por vez primera, había sido ensayada en otro lugar, libre de tantas referencias simbólicas: el *palacio Piccolomini* de Pienza, diseñado en 1462 por Rossellino para el Papa Pío II, la secuencia visual: vestíbulo, patio, logia, jardín, campo, se coordinan en un eje lineal que, como novedad, termina en la contemplación de los montes de la Toscana.

El templo de Fortuna Primigenia también fue un referente importante para muchos jardines del siglo

XVI. La *villa d'Este* (1565) es uno de estos ejemplos, construida sobre un antiguo monasterio, sus jardines se apoyan en una falda de los Apeninos y se abren hacia la planicie latina, como ocurre en el antiguo templo romano. En los jardines *d'Este*, junto con la topografía y el trazado, uno de los temas principales es el agua, elemento que, con una abundancia desmedida, parece estallar de las entrañas de la montaña sagrada, recordando las antiguas aguas paganas de las grutas de Tívoli, la Naturaleza salvaje. Estos elaborados jardines son consecuencia de un interesante desarrollo que comienza en el siglo anterior.

Durante el siglo XV, cuando el control de las ciudades sobre el territorio hizo innecesarios los *castelli* y las *rocche*, estas edificaciones se comenzaron a transformar para alojar a la nobleza terrateniente, que se desplazaba hasta ellas para beneficiarse del clima, refugiarse de epidemias, o simplemente para disfrutar. Es entonces cuando se comienzan a construir las villas renacentistas ubicadas, según recomendaba Alberti, en lugares donde hubiera vistas de colinas, valles y ciudades. Una de esas construcciones de nueva planta es la *villa Medici* en Fiesole. Situada en el valle del Arno a unos cinco kilómetros al norte de Florencia, fue edificada en torno a 1457 y proyectada por Michelozzo. La villa se ubica a media altura en una ladera del valle, organizándose en dos niveles o terrazas principales y otro nivel intermedio secundario. La cota inferior estaba ocupada por una terraza-jardín orientada al sur. En el nivel más alto se ubica otro jardín conectado directamente con la planta noble de la casa por medio de una gran galería abierta, originalmente con cuatro arcos. En el lado contrario de la casa se sitúa, a la misma cota, otra logia también de cuatro arcos, que se abre hacia el valle. Las tres terrazas o jardines sólo se conectan entre sí en el interior de la casa a través de un corredor, la escalera y las dos galerías. En esta villa el medio natural se controla con recursos constructivos tradicionales como el muro, la terraza o la pérgola pero utilizados de tal forma que permiten integrar en la propia arquitectura de la casa, la vista de la ciudad y del valle. La villa de Fiesole, según Ackerman, no es sólo el primer jardín formal del Renacimiento sino modelo y referente para otras arquitecturas, desde la *villa Rotonda* a la *ville Savoye*.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> J. S. Ackerman, *La Villa. Forma e ideología de la casa de campo*, trad. esp. I. Balsinde, Akal, Tres Cantos 1997, pág. 84. (*The villa: form and ideology of country houses*, London 1990)



*Villa Medici* en Fiesole. Michelozzo di Bartolommeo, 1458-62.  
Fresco en Santa María Novella de Domenico Ghirlandaio



*Impresión de Fiesole*. Le Corbusier, 1907



Vista aérea de Bagnaia. En primer plano la *Villa Lante* de Jacopo Barozzi "Vignola" con el bosque, antiguo coto de caza sobre el que se edificó la villa.

Detalle de un canal de agua de la villa

La villa renacentista se fue convirtiendo en un lugar de contemplación y de placer, donde se combinaban el retiro monástico y el pastoril. El lugar ideal para la contemplación era el jardín, en el que la geometría era el reflejo del orden cósmico y, por tanto, del orden divino. La virtud era la Naturaleza transformada en perfección, es decir, el jardín. La Naturaleza no se imitaba, se sublimaba en el jardín, lugar donde se cultivaba la virtud. A pesar de ello, la Naturaleza que no es dominada, es temida y respetada, se ve como algo salvaje y peligroso, de lo que hay que protegerse y domesticar. La Naturaleza había sido pervertida por el pecado original de Adán y Eva en el Jardín del Edén, por lo que la representación y recuperación de esta perfección perdida se convierte en central. El jardín arquetípico del Paraíso es un cuadrado con un árbol o una fuente en el centro, desde la que parten cuatro ríos hacia los cuatro puntos cardinales, con lo que el dibujo a adoptar en los jardines estaba bien definido.<sup>34</sup> El término que mejor definió este modelo fue el de *hortus conclusus*, denominado también *giardino segreto*. Este tipo de jardín consistía en un espacio acotado, aislado y con elementos naturales como árboles, setos, agua, etc. Un lugar que respondía perfectamente al concepto de *locus amoenus* o "lugar ameno" que la literatura pastoril o bucólica había rescatado de la poética latina.

Los literatos renacentistas se referían a la Arcadia y al jardín mítico de los dioses, como un lugar en el que los elementos naturales como la tierra, el agua, las plantas o los animales, eran una forma permanente, expresiva de la realidad. Las representaciones del concepto cristiano de Paraíso, unidas a las recuperación de la mitología clásica, como Hércules en el jardín de las Hespérides, hacen posible la transformación y el tratamiento arquitectónico de esas referencias al diseñar los jardines y el disfrute de la Naturaleza a los niveles intelectuales y culturales requeridos. A pesar de reservar en las villas un *giardino segreto* para construir el *locus amoenus*, la Naturaleza intacta también era parte esencial del programa. Era como un elemento complementario que intensificaba los significados del jardín. En los jardines manieristas aparece el *bosco*, un trasunto de otro concepto de la literatura de la época denominado *locus horridus*, que representaba a la Naturaleza salvaje, el mar, la montaña, llenos de amenazas para el hombre. La geometría ortogonal del jardín era algo completamente nuevo pero dejaba intacto un concepto arquetípico:

---

<sup>34</sup> Cfr. C. Steenbergen, op. cit., pág. 45.



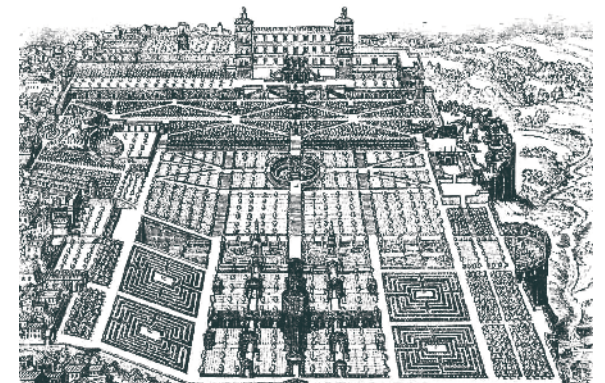
el laberinto. Frente a la forma racional, evidente, estática del *locus* se contrapone la forma mítica, misteriosa, dinámica del *topos*. Un ejemplo lo encontramos en la *villa Lante* en Bagnaia, donde el *bosco* y el *giardino* llegan a tener el mismo tamaño e importancia. Una descripción de lo que eran el *locus amoenus* o el *locus horridus* se encuentra en un libro publicado en 1499, titulado *Hypnerotomachia Poliphili* y atribuido a Francesco Colonna. El libro contiene uno de los textos más raros y extraños del momento, por el carácter esotérico y enrevesado de su prosa donde se intenta identificar el estudio de la Naturaleza con el estudio de los secretos de la cultura clásica. Sin embargo, fue considerado, como un tratado de jardinería enormemente influyente debido a las imágenes de sus magníficas xilografías.

No obstante, a pesar de la importancia que tuvieron los jardines renacentistas, será la propia arquitectura de las villas con su implantación, orientación, recorridos, terrazas, logias, vistas, la que más se acercará a la intención de percibir visualmente un determinado de panorama desde la morada, es decir, lo que posteriormente se definiría como paisaje. Los jardines renacentistas llegan a un grado tal de autoreferencia y simbolismo que los aleja de cualquier relación con el paisaje o la Naturaleza antropizada del entorno. Los conceptos y criterios del trazado formal de estos jardines tenían más que ver con una transposición de descripciones literarias de la Arcadia o del Paraíso aplicadas a la construcción en función de sus problemas de espacio, topografía, programa, que con el viejo postulado aristotélico que mantenía que el arte imita la Naturaleza.

La villa renacentista sustituye la representación simbólica medieval del Paraíso Terrenal por el placer sensual de la Naturaleza tangible. Si la Edad Media exaltó la imitación metafísica de las Ideas como parte de un cosmos jerarquizado de seres, coronado por el Ser supremo, el Renacimiento representará la recuperación consciente y programada de las otras dos clases de imitación, la imitación de los Antiguos y la imitación de la Naturaleza, por este orden. La teoría de la imitación adquiere en el Renacimiento un sentido cultural amplio y el término *imitatio* asume una condición emblemática en aquellos tiempos.



Xilografía de *Hypnerotomachia Poliphili*, atrib. a Francesco Colonna, 1499



Villa d'Este en Tívoli. Grabado de Etienne Du Pérac, 1573



Para el primer Renacimiento, los Antiguos representarán la perfección ya conseguida y acabada, de modo que el humanista que aspiraba a igual perfección simplemente debía repetir esos modelos ya dados, que gozaban además del prestigio de lo antiguo y lo venerable. Paralelamente, sobre el fondo de la imitación de los Antiguos va apareciendo más lentamente la doctrina de la imitación de la Naturaleza. El pensamiento de ese período retorna desde el teocentrismo medieval a las realidades terrenales, sensibles, acompañado de un nuevo sentido de la observación natural provocado por la experimentación y las incipientes ciencias naturales. La imitación en el Renacimiento surgió inicialmente como una teoría humanística de orden retórico dentro de la teoría poética o literaria, para después referirse a la teoría artística.

En época renacentista se asumió que el núcleo de la nueva teoría de las artes era el mismo que el de la poesía. Es decir, que las artes, como la poesía, cumplen su más alta función en la imitación figurativa de la vida humana, no en sus formas comunes, sino en las superiores, esto es, con la imitación ideal. En este sentido, varios autores comparten, expresamente, que el arte es imitación de la Naturaleza –Vasari, Varchi, Dolce– pero al tiempo suelen afirmar que la imitación como representación o copia de la realidad no basta, y que el arte y el artista deben de algún modo pugnar con la Naturaleza para tratar de complementarla. Para Vasari, la Naturaleza no siempre crea sin fallos y en cambio el arte puede alcanzar la perfección y, por tanto, la Naturaleza, a veces, puede ser vencida por el arte. Dolce es el más preclaro exponente de la imitación ideal, bien por medio de la selección de los mejores ejemplares de la experiencia, bien emulando los ejemplos perfectos del pasado, dice lo siguiente: *“El pintor debe esforzarse no sólo por imitar sino también por superar a la Naturaleza”*. Por último, Danti sostiene que el arte debe elevarse por encima de la mera copia o representación de la Naturaleza como, en el ámbito literario, la poesía se encumbra por encima de la mera narración de hechos históricos, aspirando a crear en nuestra mente, tras mucho estudio y observación, *“la perfecta forma intencional de la Naturaleza, la cual tratamos después de poner en obra con el mármol, los colores y otras cosas que se sirven nuestras artes”*.<sup>35</sup> En la teoría de las artes plásticas se formó, por consiguiente, una oposición conceptual entre la

---

<sup>35</sup> Los tratados que se publican son, entre otros: *Lezzione sopra la pittura e la scultura* (1546) de Benedetto Varchi, *Trattado della perfetta proporzione* (1567) de Vincenzo Danti, *Dialogo della pittura, intitolato L'Arentino* (1557) de Lodovico Dolce, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e libri dell'architettura* (1570) de Giorgio Vasari.

imitación, entendida como copia exacta, literal y fiel, y la invención del artista que, sin necesidad o por encima de la imitación, concibe en su interior la *idea* o el *disegno* de la obra que realiza.

La referencia a la imitación la hacen dos importantes precursores del Renacimiento. Por un lado Dante, autor de un tratado, *De vulgari eloquentia*, cuando propone elevar el dialecto italiano a la categoría de lengua artística al mismo nivel que el latín, para lo que propone que los poetas de lenguas vulgares escriban según las reglas de los principios generales del latín, con lo cual ennoblecerán aquellas lenguas. Por otro lado, Petrarca que, en las *Epistolae de rebus familiaribus*, mantiene que como la abeja, ha de extraer el néctar de distintas flores para lograr una miel con sabor único, de la misma forma asegura que el escritor no copia servilmente la letra, sino que debe sentir el espíritu de los maestros: *“El imitador debe cuidar que su texto no sea idéntico, sino parecido, y que el parecido no sea el del retrato a su modelo, en el cual cuanto mayor sea el parecido mayor es también el merito del artista, sino el del hijo con su padre, en el que, pese a haber con frecuencia una gran diferencia corporal, un algo, un aire, como dicen los pintores de hoy, sobre todo en el rostro y los ojos, produce un parecido tal que viendo el hijo el padre nos viene a la memoria, aunque la comparación entre los dos los muestre diferentes: pero hay un no sé qué misterioso que produce ese efecto. Igualmente debemos nosotros introducir en todo lo que escribamos a semejanza (de un modelo) muchas diferencias, cuidar de dejar oculto lo que subsiste de semejanza, de modo que se pueda adivinar más que afirmar. Es necesario inspirarse en el genio de otro y en las cualidades de su estilo, no tomar sus propios términos; en el primer caso la semejanza queda oculta, en el segundo es clara. Mientras lo primero engendra poetas, lo segundo hace simios”*.<sup>36</sup>

La imitación es un tema principal y acaso el más recurrente en los libros renacentistas que encuentran, sobre este punto, su base en los textos clásicos. Cuando los teóricos leían los textos antiguos, veían que Platón desterró el arte precisamente por su carácter imitativo, pero después, que Aristóteles definió la imitación como el género propio del arte, imitación entendida unas veces como imagen y representación, otras como impresión de realidad producida mediante la semejanza y el parecido, o como la acción verosímil basada en la probabilidad y necesidad. Se opta, por tanto, y en primer lugar,

---

<sup>36</sup> Petrarca cit. en J. Gomá, op. cit., págs 125-126.



Los secretos de la arquitectura clásica. Xilografía de *Hypnerotomachia Poliphili*



El orden francés “encontrado en la Naturaleza” de M. Ribart de Chamouist (1776). La imagen de un templo redondo muestra la analogía de las columnas con los árboles, mientras que la planta hexagonal deriva del montaje de las columnas en grupos de tres.

por exaltar la imitación de los Antiguos porque es el principal modo de adquirir la técnica poética. Un ejemplo se encuentra en el libro *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, publicado en Venecia en 1503, que es una continua cita de autores latinos: Virgilio, Ovidio, Plinio, etc. Un libro que fue muy influyente en su época, debido a las numerosas descripciones que contiene de un lugar, escenario amoroso, situado bajo el monte Partenio, donde crece la hierba, hay pastores y ovejas, agua en abundancia y siempre es primavera.

La importancia de la posterior imitación de la Naturaleza deriva al descubrirse en ella la esencia misma de la poesía, lo que determina a la vez su finalidad: para unos deleitar a la audiencia, para otros instruirla o edificarla. La doctrina del *decorum* o belleza, tan apreciada en época latina, nace de la aptitud de las cosas para cumplir los fines a los que sirven. Si la primera mitad del siglo XVI es horaciana, enfocada a la imitación de los Antiguos; la segunda mitad es aristotélica y en ella la regla de la imitación de la Naturaleza se convierte en el tema central de la crítica literaria. La doctrina de la imitación ideal no metafísica inspira, hacia 1550, la más madura y sistemática teoría de las artes plasmada en los tratados de los autores arriba citados, superando su primera función de conjunto ordenado de consejos prácticos basados en la experimentación. Este florecimiento de estudios y obras teóricas, que abordan cuestiones como la esencia y fundamento del arte en general, su naturaleza, contenido y finalidad, es una consecuencia indirecta del auge de las poéticas literarias en ese mismo siglo.

Por influencia de un comentario de Averroes<sup>37</sup> y de la tradición horaciana, parece que la noción de Aristóteles sobre la mimesis, elíptica y sutil, derivó hacia una concepción algo simplificadora de la imitación como simple copia o representación de la verdad, asimilándose a veces con el *decorum* de los personajes poéticos. Este estrechamiento de la teoría de la imitación acabaría produciendo a final de siglo una reacción a favor de la imaginación, la fantasía, incluso lo maravilloso y falso,

<sup>37</sup> La *Poética* de Aristóteles, a diferencia del *ars poetica* de Horacio y los diálogos de Platón, fue desconocida en la Edad Media. En el siglo XII Averroes escribió un comentario, traducido al latín por Hermannus Alemanus en el siglo XIII, publicado en Venecia en 1481 con el título *Determinatio in poetria Aristotilis*, que, según Weinberg, está lleno de malentendidos y lagunas, y supone una interpretación retórica de Aristóteles. J. Gomá, op. cit., págs. 135-137.

elementos que en modo alguno estaban excluidos de la original mimesis aristotélica. En el libro publicado en Lyon, *Poetices libri septem* (1561) del médico Julio César Escalígero, se concibe que la poesía es imitación de la Naturaleza, representación de las cosas conforme a las normas de la propia Naturaleza. Se imagina la Naturaleza como tendiendo al desorden y es el arte el encargado de introducir en ella orden, elegancia y armonía con los que crear un mundo más bello que real; la poesía debe imitar a la Naturaleza porque debe versar sobre la *res*, las cosas de la realidad, sin embargo, éstas carecen de estilización que se la puede proporcionar el arte. Para ello lo más conveniente es estudiar los modelos que encierran la perfección con lo que se produce esa síntesis entre imitación de los Antiguos e imitación de la Naturaleza: la imitación de los autores clásicos es la mejor imitación de la Naturaleza. Llega a decir que la visión del mar es más gozosa en los hexámetros de Virgilio que en la misma realidad.

En las artes plásticas, la imitación de los Antiguos y la imitación de la Naturaleza fueron paralelas. La pintura carecía tanto de obras antiguas que imitar como de tratados clásicos sobre este arte y, en consecuencia, era absurdo el intento de imitar a los Antiguos; en cambio, al ser un arte figurativo, era especialmente apto para imitar a la Naturaleza pero entendiéndola como un modelo ideal, no literal, hay que recordar que las tres clases de imitación se encontraban íntimamente entrelazadas entre sí. En el otro extremo, la arquitectura no es un arte cuyas producciones imiten de un modo manifiesto las figuras de la Naturaleza y, en cambio, los arquitectos renacentistas podían contemplar todavía muchos edificios griegos y romanos lo que provocó, como se ha visto, que los modelos de la arquitectura fueran de la propia disciplina, tanto antiguos como modernos; algo que todavía ocurre. Los arquitectos disponían además de tratados de arquitectura conservados por la tradición, siendo el más destacado de ellos el de Vitruvio que salió publicado por vez primera a finales del siglo XV. En una situación intermedia estaba la escultura renacentista, arte eminentemente figurativo y, por tanto, apto para imitar a la Naturaleza y del que quedaban, a falta de tratados sobre la materia, magistrales ejemplos clásicos que imitar. En la escultura se dió, al mismo tiempo, una vuelta a la Naturaleza con el retorno a la Antigüedad clásica, y en ésta los artistas del Renacimiento encontraron los modelos para producir esa característica ilusión de vida y movimiento de la Naturaleza orgánica desconocida en el arte medieval.

En el siglo XV, los escritos sobre arte contenían una notable erudición clásica, algunas nuevas definiciones y categorías, como *disegno*, *composizione* o *invenzione* y *colorire*, y sobre todo proponían la utilización de dos grandes temas: por una parte, la perspectiva y la proporción humana; y por otra, la recomendación de imitar la Naturaleza. La teoría más completa sobre las artes en el siglo XV que habla de estos temas es la contenida en las obras de Leon Battista Alberti, autor *De pictura* (1435), *De statua* (1464) y *De Re Aedificatoria* (1485)<sup>38</sup> Alberti, en un novedoso sincretismo entre las doctrinas de Platón y las de Aristóteles, entre el interés por la medida de las cosas como base del conocimiento y la Naturaleza como modelo de imitación, llegó a la conclusión que la interpretación matemática de la Naturaleza era un concepto artístico.

Leonardo da Vinci experimentó durante el Renacimiento con la racionalización de la topografía, al estudiar la relación entre un plano de trama geométrica y el curso natural de un río. De este modo nació la idea que era posible obtener un sistema proporcional ideal, un esquema racional de dimensiones y proporciones en el que se pusiera de relieve la relación entre el hombre y la Naturaleza. El estudio de las proporciones, basado en la medición científica de la figura humana, sentó los principios para el renacimiento de los ordenes y las proporciones de la antigüedad clásica. Tomando como referencia las indicaciones de Vitruvio sobre las proporciones de la figura humana ideal y teniendo en cuenta que esta figura encarnaba la armonía del universo, todo plan arquitectónico que reflejara esa *humanitas* aludiría a su significado cosmológico y sería como un diagrama métrico a escala en el que se haría evidente la geometría oculta de la Naturaleza. La consecuencia inmediata fue que se podría definir un sistema proporcional ideal a la arquitectura de los edificios, y por extensión también a la ciudad, que sería reflejo de la Naturaleza; estableciéndose, por tanto, una relación entre hombre y Naturaleza basada en un esquema racional de dimensiones y proporciones. Con este fin, Alberti distingue en su teoría tres categorías: el número, la dimensión y la ordenación. Esta teoría fue inmediatamente utilizada por otros autores como Colonna o Filarete, que utilizó el cuadrado como base de planos y alzados.<sup>39</sup>



Portada de *Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti, edición de 1550, Florencia

<sup>38</sup> Cfr. L. B. Alberti, op. cit.

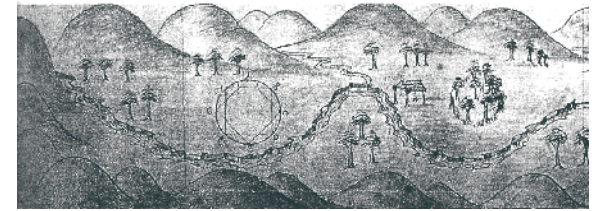
<sup>39</sup> C. Steenbergen, op. cit., pág. 21.



Uno de los órdenes ocultos de la Naturaleza, se creía que era la perspectiva. Más que una ilusión o artificio para construir una aparente realidad, se entendía como una estructura matemática que daba coherencia al espacio y a los objetos situados en él. Alberti determinó que una imagen era una sección de pirámide óptica imaginaria, formada por los rayos visuales que parten del ojo y representada sobre el plano del cuadro. Con esta idea el problema era determinar un método que relacionara la posición del espectador con la escala y forma del objeto representado. La escala dependería de la distancia del observador al plano de proyección y del objeto mismo, cuya forma variaría según la línea de la visión. Este descubrimiento permitió, en el diseño teatral del siglo XVI, experimentar con escenarios reales contruidos, levantando ligeramente el escenario y organizando toda la escena desde un punto de vista situado en el centro del auditorio. Sebastiano Serlio llegó a publicar, en su tratado de finales de siglo XVI y basándose en las perspectivas de Baldassare Peruzzi, un proyecto escénico para un teatro, en el que las escenas tenían una perspectiva que corresponderían a las escenas que se debían poner en cada uno de los géneros teatrales: cómico, trágico o satírico. Para este último propone un fondo con un bosque atravesado por una calle, con objetos rústicos como rocallas, grutas, etc.<sup>40</sup> Este nuevo concepto de perspectiva, que ya se ha visto cómo se empleó en arquitectura, sirvió para dar profundidad y volumen a los espacios de las pinturas de Uccello, Piero della Francesca, Giulio Romano o fray Angélico.

En la dedicatoria a Brunelleschi del primero de los tratados que escribe Alberti, dice que la imitación es más ardua en su época que en los tiempos antiguos, porque entonces la Naturaleza exhibía tal plenitud y exuberancia que hacía más sencilla la imitación por los artistas clásicos, en tanto que en su tiempo la Naturaleza estaba cansada y era más costoso alcanzar el conocimiento de las artes supremas. Sin embargo, llega a afirmar que: "*Natura artis magistra est*", la Naturaleza es la maestra de todas las cosas. La imitación de la Naturaleza es un principio repetido en los tres tratados de Alberti. El arquitecto, como se ha dicho más arriba, entiende la Naturaleza, no como apariencia o representación de la realidad sino como ley geométrica abstracta regida por la perspectiva y la proporción. Se puede imitar a la Naturaleza sin copiar servilmente su apariencia.

<sup>40</sup> Cfr. S. Serlio, *L'Architettura: I libri I-VII e lo straordinario nelle prime edizioni*, Il Polifilo, Milano 2001. (*I sette libri dell'architettura*, 1584)



*Ciudad Ideal de Sforzinda* por Antonio Filarete, 1460



Escenario para una escena satírica, Sebastiano Serlio

En el libro IX de *De re aedificatoria*, dedicado a la ornamentación de los edificios, indaga el origen de la belleza de la Naturaleza y en el arte y dice que, si por un lado aquélla depende de la *dimensio*, la medición numérica de las proporciones de la figura humana, la *finitio*, instrumento geométrico que sirve para recordar con exactitud la posición y movimientos concretos de la figura, por otro, la belleza consiste en la *concinnitas*, es decir, la armonía y relación de las partes que se da en un objeto cuando se observa adecuadamente estos tres principios o cualidades mencionados. La *concinnitas* o la armonía cósmica es la ley fundamental de la Naturaleza que abraza todas sus manifestaciones. “La belleza –dice Alberti en su tratado– es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número determinado, tal y como la exigiere la armonía, esto es, la ley perfecta y principal de la naturaleza. A este último concepto, a la armonía, se ciñe el arte de la construcción lo más posible; de ella se obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee. En cuanto a lo que hemos dicho hasta ahora, nuestros antepasados, al tratarse de nociones obtenidas de la propia naturaleza, y al no dudar que, si las dejaban de lado, no conseguirían nada que contribuyeran al enaltecimiento y decoro de la obra, con toda justicia determinaron que había que imitar el proceder de la naturaleza, la mejor hacedora de formas. Por esa razón, hasta donde alcanzaron sus fuerzas, indagaron las leyes de que ella se servía para crear las cosas y las trasladaron a sus principios constructivos. Así pues, al observar qué hábitos seguía la naturaleza en lo que se refiere al organismo en su conjunto y a cada una de las partes que lo componen, se dieron cuenta de que, desde el origen de los tiempos, los organismos no siempre estaban sujetos a proporciones iguales –a ello se debe que se creen cuerpos esbeltos, gruesos y medianos–; y al observar que entre un edificio y otro existían diferencias de fines y de funciones, según lo expuesto en los libros anteriores, comprendieron que debían existir asimismo diferencias en el arte de la construcción”.<sup>41</sup>

Debido a los nuevos conocimientos científicos que se dierno durante todo el Renacimiento la doctrina de la imitación de la Naturaleza experimentará una tensión, que acusa el mismo Alberti, entre el mandato de copiarla fielmente, que puede incurrir en el reproche de “*ars simia naturae*”,

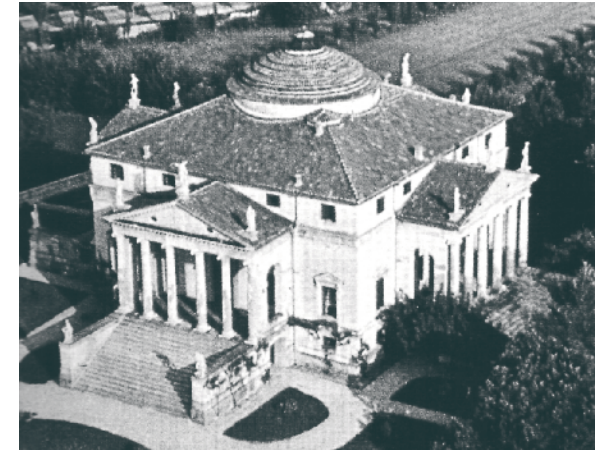
---

41 L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*..., op. cit., págs. 384-385.

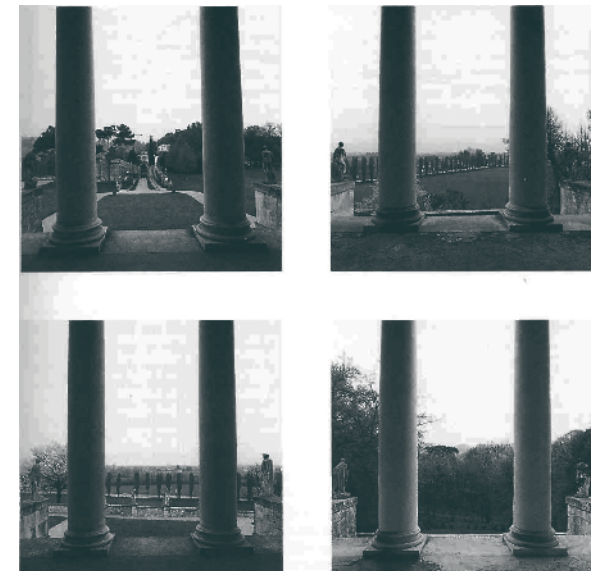
naturalismo simiesco y ciego, y el mandato contrario de idealizarla y corregirla para embellecerla por medio del arte. Leonardo da Vinci se muestra partidario de una imitación fiel, sin embargo, otros teóricos, se inclinan hacia su idealización y perfeccionamiento. Respecto a la Naturaleza en general –retratos, bodegones, vistas, etc.– pueden llegar a aceptar la vieja idea de la imitación, pero respecto a la figura humana, susceptible de una nobleza y dignidad específicas, entienden que la idealización es forzosa. Poco a poco se va haciendo extensiva esta idealidad a todos los temas.

En 1570 el arquitecto del Veneto, Andrea Palladio, publica en Venecia un nuevo tratado de arquitectura titulado *Quattro libri dell'architettura*. En el libro segundo, el arquitecto describe el contexto donde se ubica la *villa Rotonda* (1569) de la siguiente forma: *“El sitio es de los más amenos y agradables que se puedan encontrar, porque está sobre una loma de facilísima subida y bañado por una parte por el Bacchiglione, río navegable, y por otra está rodeado de otras amenísimas colinas que dan el aspecto de un gran teatro, (...) porque goza desde cada parte de bellísimas vistas, algunas de las cuales están terminadas, algunas más lejanas y otras terminan con el horizonte, se han hecho cuatro logias en las cuatro fachadas...”*<sup>42</sup> Con esta descripción el arquitecto parece que insinúa que la villa es como un actor que está interpretando frente al espectáculo natural que es el entorno, pero también a la inversa, expresa el gran espectáculo teatral que se representa al habitante de la casa. El arquitecto sin poder nombrarlo está indicando la voluntad de un diálogo de la arquitectura con el medio natural que la rodea. La relación de las villas de Palladio respecto a su entorno cambia por completo respecto a las anteriores villas renacentistas de otros lugares de Italia. Las casas de campo del arquitecto véneto se levantaban en los terrenos amplios, llanos y fértiles del valle del Po, que no sugerían precisamente ningún ideal pastoril de la Arcadia, por lo que casi ninguna tenía jardín y cuando lo había era una especie de introducción ceremonial a la casa.

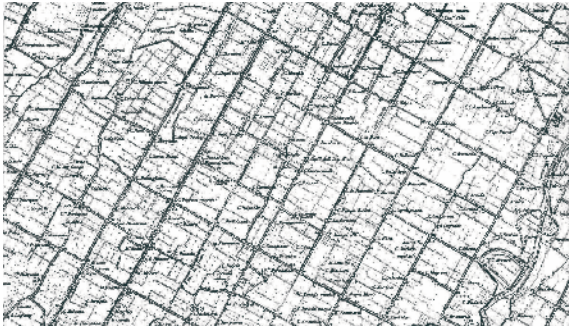
<sup>42</sup> *“Il sito è degli ameni e dilettevoli che si possano ritrovare, perché è sopra un monticello di ascesa facilissima et è da una parte bagnato dal Bacchiglione, fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli che rendono l'aspetto di un molto grande teatro, (...) perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane et altre che terminano con l'orizzonte, vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie”*. A. Palladio, “Libro secondo”, en *I quattro libri dell'architettura*, Studio Tesi, Pordenone 1992, pág. 116. (*I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570)



Villa Rotonda en Vicenza. Andrea Palladio.



Vistas desde los cuatro pórticos de la villa Rotonda



Trama agrícola procedente de la centuriación romana en el Valle del Po.

La razón de ser de la villa del Veneto fue el propio terreno agrícola. La villa era el centro desde el que se controlaban las extensas propiedades que todavía mantenían el trazado de la centuriación romana. El deleite por la Naturaleza desaparecía en la cruda realidad de la economía campesina, por lo que el ideal de la vida en Arcadia se incorporaba a los frescos de los interiores. En sus *Quattro libri*, Palladio describe como funcionaban estas construcciones, como villas agrícolas y como casas ideales. De acuerdo con el carácter llano del terreno y la división romana de la tierra, Palladio recomendaba disponer los caminos de la villa siguiendo principios militares de construcción de vías, es decir, caminos anchos, pavimentados y rectos, que permitían recorrer grandes distancias. Sugería flanquear los caminos por hileras de árboles, así como construir las vías ligeramente más altas para permitir de esta forma su visión. En los cruces de estos caminos recomendaba situar la villa.

La importancia concedida por Palladio a las vistas sin obstáculos se hace evidente en la manera de disponer las villas agrícolas en la intersección de largas avenidas rectas. Estas calles formaban el eje de simetría de la propiedad, situándose la villa, algo elevada, en el centro. La avenida se convirtió en la expresión formal del territorio agrícola para representar la villa rústica, como en la villa urbana el arquitecto había utilizado escaleras, pórticos, arcadas y frontones. Tomó pues de un contexto elementos clásicos de la arquitectura y los dispuso en un nuevo entorno, produciendo una arquitectura completamente nueva. Para Palladio, estas “vistas” estaban formadas por una “estructura” de diversos sistemas o tipos de cultivos, dispuestos uno sobre el otro, actuando entre sí a lo largo del tiempo, como resultado de una serie de transformaciones funcionales y morfológicas, es decir, el aspecto del campo era el producto de un proceso de cultivo llevado a cabo sobre un terreno natural.<sup>43</sup> De igual modo que el aspecto de la ciudad era el resultado de diferentes procesos de ingeniería realizados sobre el mismo entorno natural o agrícola. Esta estratificación histórica y el nacimiento del sistema (geo) morfogénico de la Naturaleza, las técnicas propias de la agricultura y el sistema de ingeniería de la ciudad, configuran, para el arquitecto veneto, una idea muy cercana al concepto actual de paisaje.

---

<sup>43</sup> Cfr. C. Steenbergen, op. cit., págs. 19-20.



La contribución de Palladio fue desarrollar un esquema arquitectónico en el que fuera posible controlar el programa agrícola mediante una planificación racional en estrecha relación con las necesidades ideológicas del momento y de la región. Palladio diseñó un nuevo lenguaje, un nuevo modelo el que los componentes articulados de la villa podían utilizarse para obtener diferentes combinaciones de acuerdo con los deseos de los comitentes. Con esta innovación, Palladio consiguió dar una dimensión cultural y arquitectónica al terreno agrícola del Veneto, valorando el lugar y la posibilidad de contemplarlo con tranquilidad.

Después de 1560, la doctrina aristotélica se convierte en un texto popular y reina sin rival durante esa época. Esa vulgarización de la teoría se advierte en las querellas o disputas literarias que surgen entonces y que versan sobre la aplicación de los principios teóricos poéticos a las obras italianas. La disputa se libra más sobre las condiciones, naturaleza y criterio del género que sobre los méritos de la obra individual. Aristóteles ofrecía una guía completa para la tragedia, sugerencias para la épica y alguna indicación para la comedia. Había que resolver el problema de qué reglas aplicar a géneros menores no estudiados por Aristóteles, géneros mixtos como la tragicomedia y géneros nuevos como el soneto, el madrigal o la novela, y con frecuencia era inevitable formular un conjunto de reglas completamente nuevas, lo que provocaba las críticas y oposición de los puristas.<sup>44</sup>

La última poética sobresaliente del siglo contiene la crítica más radical y sistemática a Aristóteles que se había escrito hasta entonces. La hace Francesco Patrizi, un filósofo declaradamente anti-aristotélico, cultivador de una filosofía natural cosmológica en la línea de Telesio y Bruno.<sup>45</sup> Con

---

<sup>44</sup> La querella de los antiguos y modernos surgida en Francia a final del siglo XVII, tiene su origen en la polémica italiana sobre los géneros de fines del XVI: algunos afirman que los nuevos géneros poéticos deben ser practicados según sus propias reglas, diferentes de las reglas enunciadas por Aristóteles y que el resultado puede competir en calidad con las obras antiguas, lo que otros teóricos niegan con firmeza porque suponen que la *Poética* es un texto lógico y completo. En la medida en que el texto griego era aducida por los puristas, sus contrarios empezaron a cuestionar la autoridad misma de Aristóteles y alguna de sus tesis básicas, como la imitación.

<sup>45</sup> En 1586, Patrizi inició la publicación de una serie de volúmenes sobre el arte de la poesía bajo el título general *Della poetica* y ese año se imprimieron dos: *La deca historiale* y *La deca disputata*. La primera desarrolla una poética crítica de



Villa Emo en Fanzolo. Andrea Palladio, 1560-65



Vista del territorio desde la galería trasera de la Villa Emo



Patrizi terminan las literaturas italianas del Renacimiento. Si en su comienzo la imitación fue la guía de la nueva cultura renacentista, al final fue objeto de contestación y crítica abierta. Podría decirse que el concepto de imitación fue el núcleo de las literatura del Renacimiento y que entre los humanistas y los teóricos literarios, empeñados en darle de un estatuto científico al arte poético, se volvió un concepto técnico-artístico.

En aquel tiempo el arte era sinónimo de reglas y preceptos y en la tensión entre *ars-ingenium* y *ars-inventio*, la *imitatio* estuvo siempre del lado del *ars* y, en consecuencia, el ingenio y la invención se consideraron con frecuencia opuestas a la imitación y por tanto no imitativas. Según Javier Gomá: “*Se había consumado un dualismo, desconocido en la Antigüedad, que tendrá largas consecuencias, porque sólo era cuestión de tiempo que la Modernidad descubriera y exaltara las facultades individuales de fantasía, creatividad, genio, y que desde ese momento la antigua regla de la imitación resultara rancia y pobre a los ojos del nuevo sujeto moderno*”.<sup>46</sup>

El desarrollo de los conceptos de Naturaleza y espacio en la primera mitad del siglo XVII, cuando nace el concepto de paisaje, tiene su mejor representación en las teorías de los pensadores franceses René Descartes y Blaise Pascal que sentaron las bases para las investigaciones que realizaría Isaac Newton en la segunda mitad de siglo. En la obra *Le discours de la méthode* (1637) Descartes expuso los principios de la geometría analítica. Su sistema de coordenadas hizo posible establecer cada posición o configuración en el espacio además de proponer un concepto de espacio completamente abstracto. Pascal desarrolló la geometría proyectiva relativa a las cónicas, fundamental en el control y conocimiento posterior de la construcción perspectica. Para

---

los postulados básicos de la de Aristóteles y, entre ellos, el de la poesía como imitación. Analiza los usos del concepto de imitación en la *Poética* y discierne hasta seis significados distintos. Según Patrizi, ninguno de los seis significados define de un modo preciso el género válido para todos los poemas. Por ello, en lugar del concepto de imitación, propone el de lo maravilloso, lo *mirabile*, la *maraviglia*, términos que dan título a la *Deca ammirabile*, donde Patrizi trata de demostrar que toda la teoría aristotélica de la imitación es insostenible. Cfr. L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili: studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma 1980.

<sup>46</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 139.

el pensador francés, la belleza consistía en el placer que produce una cierta concordancia entre la Naturaleza y la materia. Pascal utilizó la idea de simetría para definir el concepto de belleza, al contrario que Vitruvio, que empleaba la métrica. A finales de siglo, Newton desarrolló la ley de gravitación universal en su libro *Philosophiae naturalis principia* (1687) y definió el cálculo integral y diferencial. Todas estas investigaciones y descubrimientos significaron un control matemático teórico del *continuum* en esa época.<sup>47</sup>

El cardenal Richelieu comenzó a construir, en 1631, una nueva ciudad en Touraine, bajo las directrices de Lemercier. Fue durante la última década de regencia del cardenal, entre 1630 y 1640, cuando se asentó en Francia el academicismo clásico, básicamente, a instancias de escritores de la generación de Descartes, que estuvo dominada en lo literario por Jean Chapelain. En 1636 se fundó la Academia francesa y ese mismo año Pierre Corneille estrenó su tragedia *Le Cid*, que dio lugar a una sonora polémica entre el público entusiasta de la obra y los eruditos que criticaron ácidamente la vulneración de las reglas clásicas sobre composición de tragedias. En esos años se forma la doctrina clasicista de las reglas. Los teóricos conocen a Horacio y acusan su influencia sobre todo en tres temas: el fin moral del arte, la importancia de que el poeta se aplique a una técnica y un arte, y la plena distinción de géneros literarios. El aristotelismo se introduce a través de la literatura italiana introducida por Chapelain. Los libros que tuvieron mayor influencia fueron la *Poetices libri septem* de Escalígero, considerada como una enciclopedia completa sobre la materia, y la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) de Lodovico Castelvetro, en la que se sistematizaban las reglas de la tragedia. Los fundamentos últimos de esas reglas del saber poético que confiere a este periodo su característica peculiar, son: la razón, el buen sentido, el juicio, que se alían con el decoro, la moralidad de costumbres, la educación. Es, por tanto, una razón práctica, social y casi política la guía permanente del gusto, que demuestra su carácter universal y eterno en el hecho de estar basada en la autoridad de los filósofos y autores de la Antigüedad.



Grabado con la representación de *Le Cid* de Pierre Corneille

---

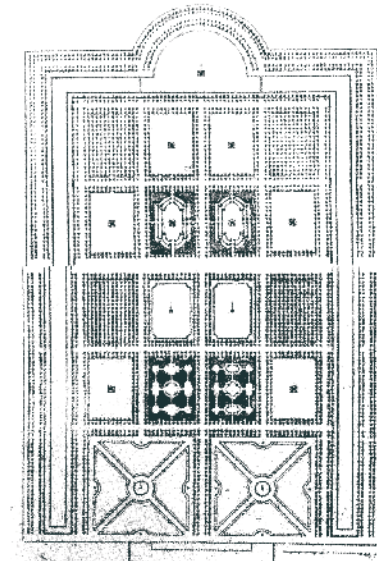
<sup>47</sup> Cfr. C. Steenbergen, op. cit., págs. 145-147.

En la ciudad que manda construir Richelieu, el castillo, el parque, la ciudad y el paisaje se relacionan entre sí mediante dos ejes ortogonales que se cortan en el castillo, componiéndose en el territorio por medio de un proyecto ideal. El laberinto del jardín italiano fue definitivamente desplazado de la composición. El paisaje agrícola se comenzó a apartar del campo visual al dejar de interesar debido al cambio de las estructuras económicas de la sociedad.

Lo natural, completamente dominado, se dispuso en el jardín como un sistema de clasificación lineal, relacionado con elementos mitológicos provenientes de Italia y con elementos franceses como los canales de agua. Los elementos de la Naturaleza se representaron, en el jardín formal francés, con rasgos muy contrastados como el *tapis vert*, el parterre o el bosque exterior, en una secuencia jerárquica de naturalidad creciente. El agua aparecía en la secuencia con una energía en disminución constante terminando en una tranquila lámina de agua. Todo el paisaje se desarrollaba dentro del perímetro de la propiedad a partir de “la fuente al océano”, símbolo del ciclo de la vida.

*Tapis vert*. Hubert Robert, 1785

Planta del jardín ideal francés por André Mollet, 1651



Con la ayuda de las matemáticas, la representación de la Naturaleza adquirió un carácter abstracto y universal. El conocimiento teórico de la perspectiva hizo posible su manipulación, alterando el horizonte y difuminando el límite entre imagen y realidad. La terraza de observación (el plano del cuadro) y el eje del jardín (la línea de visión) serán los dos medios más importantes en la organización espacial del nuevo jardín. El palacio del noble se colocará de manera simétrica entre la ciudad y el jardín, los separa y relaciona a la vez, porque de esta forma, aunque no puedan verse todos los dominios del señor en su integridad, se convierten artificialmente en una unidad, ya que el esquema geométrico está formado por una serie de mediciones que ponen la casa en el centro y relacionan la escala local con el territorio.

Pero existe un dato más para trazar el jardín: la escala. Los tratados de jardines, escritos durante el siglo XVII por Boyceau de la Barauderie, Mollets y otros, son muy claros en el punto básico del cómo y de qué manera debía ser el nuevo rostro de los jardines. Se comenzaba con la geometría pero el arte de la arquitectura del jardín requería un conocimiento de la escala para transferir las figuras geométricas a la superficie de la tierra a su tamaño adecuado. Ese proceso lo llamaron *poirtraiture*, un sistema para escalar y trasponer por puntos, como se hacía con los retratos de esculturas. Por un lado, era como una analogía por medio de la cual el trazado del jardín se podía interpretar como un retrato del comitente, pero por otro, como el esqueleto íntimo de la misma tierra, sacado a la luz de la única manera en la que el orden ideal puede ser retratado, como un puro dibujo sobre su superficie, libre de toda masa.

Este nuevo tipo de jardín nació, por vez primera, en Vaux-le-Vicomte cuando Nicolas Fouquet llamó a André Le Nôtre, Louis Le Vau y Charles Le Brun para diseñar su nuevo palacio. Le Nôtre rodeó el lugar con árboles —el bosque en el que debería legitimarse la nobleza de Fouquet— y luego proyectó una serie de parterres en el suelo, llevando a los árboles hacia atrás. El palacio, en el centro de la composición, es el final de un canal de agua y está colocado en una isla rodeado de agua, parece flotar, como si no tuviera peso. Toda el agua de los estanques parece deslizarse debajo de la tensa superficie del tapiz verde, por lo que éste parece como si fuera una superficie de papel. El edificio se atraviesa en sólo dos habitaciones que, por su forma cuadrada y elíptica, empujan rápidamente al visitante hacia la terraza sobre el jardín. Una vez allí, la vista se convierte

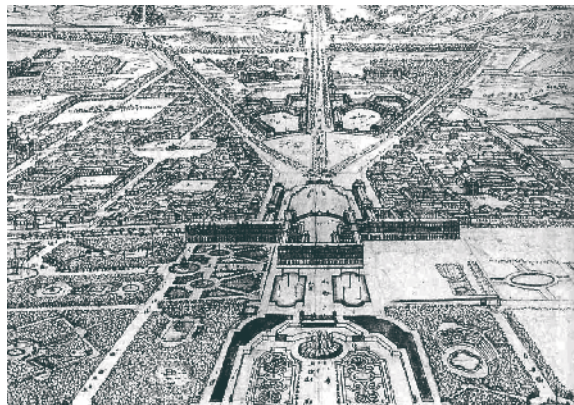


Vaux-le Vicomte. André LeNôtre, Louis LeVau y Charles LeBrun.. Vista del jardín durante su construcción. Vistas desde la terraza trasera y aérea





Busto de Luis XIV. Bernini, 1665



El grand Ensemble. Versailles. Israël Silvestre, 1687

en velocidad: los setos de los geométricos parterres, cortados muy bajos y densos, no impiden el rápido movimiento del ojo, las *broderie* saltan hacia fuera a través del delgado plano del suelo y pronto se alcanza el horizonte. Es la definitiva imposición de un orden sobre la Tierra.

Luis XIV, impresionado por Fouquet, entendió instantáneamente las posibilidades inherentes al sistema y llevó al mágico trío de jardineros al pabellón de caza de su padre en Versailles. Allí construyó un retrato de su nueva Francia: centralizada, con carreteras rectas y largos canales, extendiéndose, en términos de Descartes, “infinitamente” más allá del horizonte. El retrato es también de sí mismo, como Vaux-le Vicomte lo fue de Fouquet. Sólo Bernini entre los diferentes retratistas de Luis XIV fue capaz de capturar su aspiración. Él es el joven rey Sol, transportado como en una nube, como las que flotan entre la gran tierra plana y abierta de Versailles y los campos de Francia. Su pelo es fuego y agua, como las fuentes del palacio que cuentan su historia. La mítica montaña sagrada ya no existe, es él. El rey que está en todos los lugares de Francia; sus ojos parecen brillar con luz propia y con capacidad para asomarse sobre vastos territorios y distancias.

En los planos parterres de Versailles, dibujados compactos como los hilos y paños de su vestido, el rey realiza un sueño neoplatónico: él es el individuo en el centro. Las diagonales de la acción que su cuerpo proyecta a través de los círculos y cuadrados, van dando forma a la tierra de Francia con celestiales *étoiles*<sup>48</sup> y, como los reyes medievales antes que él, unen su reino al orden cósmico. Versailles fue la primera imagen de una nación estado a escala continental. Este esplendor de los Estados que empezaban a formarse en Europa contribuyó a la autoestima de una serie de eruditos e intelectuales. Paralelamente se iba conociendo el nuevo método filosófico

---

<sup>48</sup> Las *étoiles* de Le Nôtre en Versailles se unieron con las *étoiles* de Vauban a lo largo del Rin. Luis XIV extendió las fronteras de la Francia continental exactamente igual que fue extendiendo las campañas de construcción de Versailles. Vauban construyó sus fortificaciones. En todos los lugares, estas construcciones eran reflejo del mismo arte que trazaba los jardines, proyectándolas igual que hacían las largas líneas de las trayectorias de fuego de un cañón en el horizonte. Como en los jardines, las fortificaciones comenzaron como esculturas de tierra con una escala siempre expansiva. Mantuvieron las fronteras desde Flandes a Alsacia y Andorra. En 1840, cuando los franceses construyeron su red ferroviaria, toda Francia se convirtió en una gran *étoile*, con largos y rectos ejes radiando desde París hasta las fronteras, cada rail yendo hasta cada una de las ciudadelas de Vauban. La Francia ideal centralizada, organizada, completa aparece casi como una pura figura geométrica, que se acababa bloqueando en la compleja topografía de Europa. Cfr. V. Scully, op. cit., pág. 16.



de Descartes, cuya duda metódica prescindía por entero de la autoridad de la tradición y de los clásicos, cambiándola por la conciencia del hombre y la pura razón, fue tomado por muchos como un nuevo inicio en la historia y el origen de una edad moderna orientada hacia el futuro. Ambas circunstancias provocarían, más adelante, la famosa *Querelle* de los Antiguos y los Modernos

En 1661, Luis XIV alcanza la mayoría de edad y comienza un nuevo periodo en el que la doctrina clásica permanece invariable, estática, y en cambio florece la gran literatura del clasicismo. La época del reinado de Luis XIV, la consideraban de grandeza comparable a la del Imperio de Augusto, con igual florecimiento de las artes, la literatura y el pensamiento, por ello, París se convirtió en la nueva Roma. Los dos elementos básicos del clasicismo fueron el racionalismo y el reconocimiento de la autoridad de los clásicos. Para la razón, la verdad consiste en la adecuación del pensamiento del sujeto al objeto. Belleza y verdad son dos manifestaciones de un mismo fenómeno y por ello inevitablemente coinciden. El otro elemento constitucional del clasicismo es el reconocimiento de la autoridad de los clásicos, garantizada por siglos de respeto. Dado que la razón es universal y eterna, debe ser la misma en todos los tiempos y, en consecuencia, la confirmación en todas las épocas de la autoridad de los Antiguos demuestra que éstos encontraron la perfección racional en cada uno de los géneros.<sup>49</sup> De modo que, como mantenía Escalígero, la mejor manera de imitar la Naturaleza era imitar la perfección de los Antiguos, Naturaleza perfecta o segunda Naturaleza de Cicerón.

El clasicismo fue una síntesis provisional, entre la reverencia a los autores de la tradición clásica y el pujante racionalismo moderno antitradicional. Un equilibrio inestable, que llevaba en su seno el germen del futuro conflicto entre el principio de autoridad y el principio racional, entre el reconocimiento premoderno de la superioridad y normatividad del pasado, por un lado, y la reivindicación de una razón autónoma y emancipada de ese principio de autoridad, por otro. La atmósfera de optimismo y autoestima de la época propició una nueva doctrina de una minoría que se atrevió a desafiar la secular tradición greco-latina en los últimos años del XVII. Faltará que el racionalismo adquiriera algo más de confianza en sí mismo, con la prueba de los éxitos científicos y

---

49 Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 151-152.



Versalles. Apunte de viaje, Alvaro Siza, 1988



Charles Perrault, partidario de los *Modernos*



Nicolas Boileau, partidario de los *Antiguos*

técnicos, para que se prescindiera de toda instancia ajena a la razón, incluyendo los Antiguos, dando lugar a la famosa disgresión cultural entre los partidarios de los Antiguos y los Modernos.

En el siglo siguiente, se hace evidente el tránsito del modelo al sujeto: la objetividad de las Ideas platónicas se sustituye por las categorías del sujeto; la normatividad estética de la Naturaleza por la genialidad del artista imaginativo y por el criterio del placer del espectador; la autoridad de los Antiguos por la utopía del futuro y la doctrina del progreso. En breve espacio de tiempo, entre el siglo XVII y comienzos del XVIII, desaparece la estructura clásica existente desde los griegos, y es reemplazada, a impulsos de la nueva conciencia del individuo y del desarrollo de las ciencias, por una nueva estructura: la idea de *sujeto moderno*. El modelo de la premoderna relación modelo-copia encerraba toda verdad y toda normatividad por lo que el hombre alcanzaba su ser y su medida mediante la repetición de esa norma superior, previa, ideal, ya se llamaran Ideas, Naturaleza o Antiguos. En la Modernidad, en cambio, el sujeto moderno dicta sus leyes a la Naturaleza porque es el legislador único de su propio código moral y estético: su autonomía rechaza toda instancia exterior a la conciencia individual así como la repetición o reiteración imitativa, incompatible con la intuición de un sujeto esencialmente libre y creador

### 3. El origen de la Modernidad. El experimento de lo pintoresco

La imitación de los Antiguos es sustituida en pocos años por la doctrina del progreso histórico. La contraposición teórica frontal entre aceptar el magisterio de unos modelos normativos supratemporales e inmutables que deben ser imitados para alcanzar la perfección, siendo lo humano reiteración de lo existente, y sostener la creencia en un avance necesario y seguro del saber humano y de la civilización, donde cada etapa histórica, por obra del hombre, acaba superando a la anterior en la búsqueda de un futuro de prosperidad y bienestar, termina decantándose por la segunda posición. Estas dos interpretaciones del mundo se enfrentarán en la famosa *Querelle* de los Antiguos y los Modernos a finales del XVII en Francia y también en Inglaterra. Disgresión ganada por los Modernos y de la que saldrá una doctrina completa sobre el progreso.

La idea de progreso y la de la imitación eran en el fondo incompatibles porque cada una estaba en el centro de dos culturas en oposición. No es lo mismo defender ocasionalmente los méritos de un contemporáneo, de una república coetánea o de una lengua vernácula, que alumbrar toda una filosofía general sobre la Historia que implica una superación del pasado, convertido en pura arqueología desprovista de todo carácter ejemplar. Es consustancial a la moderna idea de progreso desplazar la esperanza histórica desde fines trascendentes hacia otros inmanentes y terrenales, y también promover que toda investigación teórica tenga una expresión práctica y útil para el bienestar social. De aquí, se deduce el argumento de que la única causa que impide el progreso de la sociedad es la ignorancia y los prejuicios, de modo que el aumento del saber de los ciudadanos redundaría necesariamente a favor del desarrollo de la civilización.

Con la *Querelle* de los Antiguos y los Modernos y el método de Descartes, se impugnó la vieja tesis de la Naturaleza todopoderosa, manteniéndose el carácter inmutable de la misma: los leones del presente son igual de salvajes que los romanos, el olor de las rosas del jardín igual al de las antiguas, el hombre actual es igual que el antiguo griego. Fue el hermano del arquitecto Claude Perrault el que comenzó la discusión al leer en la Academia un poema suyo titulado *La época de Luis el Grande*, criticando las obras de Platón por tediosas, lo que provocó una fuerte reacción de Boileau, abanderado del Clasicismo.<sup>50</sup> Francis Bacon recurrió a la metáfora de la vida del hombre aplicada a la historia universal para sugerir el aprendizaje y perfeccionamiento de la Naturaleza en su desenvolvimiento, llegando a afirmar que la Antigüedad era la infancia del mundo y que por tanto, como decía Charles Perrault: “*los verdaderos antiguos somos nosotros, los modernos, porque hemos acumulado un largo pasado pleno de experiencia y de conocimiento*”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> El poema fue leído 27 de Enero de 1687 criticando el mal gusto de Homero, afirmando el poder de la Naturaleza para producir hombres de talento en cada época y exponiendo su opinión de que algunos de los franceses coetáneos llegarían a ser tan célebres como los antiguos. Animado por el éxito de su primer intento, Perrault compuso unos larguísimos diálogos, *Paralelo entre los antiguos y modernos*, en los que un partidario de los Modernos discute con otro partidario de los Antiguos sobre arquitectura, escultura, pintura, oratoria, poesía, ciencia, filosofía y música.

<sup>51</sup> Bacon cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 160.

La famosa *Querelle* fue una polémica limitada al ámbito literario, un cruce de ensayos o panfletos. Sin embargo, plantearon el tema más importante de su tiempo y sus consecuencias se derivaron en una: el nacimiento del espíritu moderno. La Modernidad nace con la sustitución del ideal de imitación de los Antiguos por la doctrina del progreso. Los escritos de la *Querelle* no contienen una crítica de la imitación que sea consciente de la profundidad y magnitud de ésta, de su importancia en la cultura premoderna pero tampoco producen una filosofía acabada y completa. Pero los cargos contra la Antigüedad se formulan de una manera clara y sistemática, por otro lado la idea de progreso se va abriendo camino con paso seguro, tras un proceso de afinamiento y precisión conceptual.

En esa época, se distinguió las Ciencias y las Artes de la Filosofía, defendiéndose que sólo las primeras pueden pronosticar un progreso en el futuro. La cuestión del futuro era inherente a la teoría del progreso, porque si la imitación mira hacia los modelos intemporales del pasado y desconoce o muestra desinterés por el porvenir, la Modernidad, que supone la hipótesis de un mundo progresivamente mejor, es una teoría sobre el futuro. En la *Digression sur les anciens et les modernes* de Fontenelle se argumenta sobre la no degeneración del futuro. Apoyándose en el principio cartesiano de la estabilidad de los procesos naturales, atribuye las variaciones en los pueblos y en los espíritus a las diferentes épocas temporales y a las instituciones políticas. Se opone a la metáfora que identifica la Historia universal con la vida del hombre individual –propuesta por Bacon, Pascal y Perrault para sostener que los Modernos son los verdaderos Antiguos–, porque eso significaría que el futuro sólo podrá envejecer, cuando su convicción es la contraria, que el mundo progresará manteniéndose en un estado de juventud permanente.

Según Bury, Fontenelle “fue el primero en formular la idea del progreso del conocimiento como una doctrina completa”.<sup>52</sup> Posteriormente sólo faltaba enunciar la idea de progreso en forma de Ley, es decir, que la idea de un progreso de la ciencia y del hombre adoptara ella misma la expresión científica de una ley histórica (Condorcet), ley lógica (Hegel) o ley social (Comte) Desde entonces se piensa que la propia ciencia asegura el progreso necesario de la civilización humana hacia la

---

<sup>52</sup> J. Bury, *La idea de progreso*, trad. esp. E. Díaz, J. Rodríguez Aramberri, Alianza Editorial, Madrid 1971, pág. 105. (*The Idea of progress: an inquiry into its origin and growth*, New York 1955)

utopía terrestre. Con esta nueva mentalidad el hombre, emancipado de un pasado que le postraba a un estado de permanente minoría de edad, es señor de sí mismo y de su destino, y sólo depende de su libertad y de su trabajo.

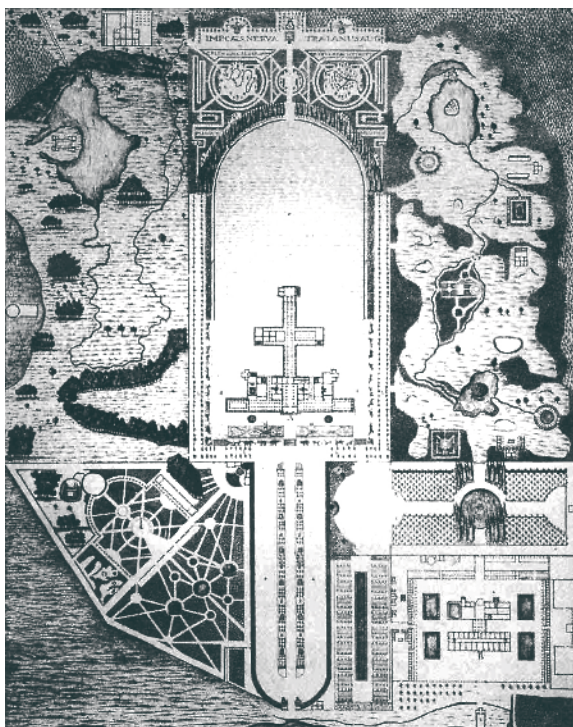
Con el triunfo definitivo del racionalismo y las ideas de los Modernos, el modelo de jardín barroco francés entra en crisis. En el siglo XVIII, se vuelven a recuperar la Arcadia y el paisaje agrícola del jardín italiano, se retoman el laberinto y el *topos*, pero entendidos de una forma completamente diversa a la del siglo XVI. La reacción se producirá en Inglaterra, la otra gran nación-estado emergente y competidora política. En el futuro jardín inglés, la Naturaleza se convertirá en especular respecto al orden social representado por la democracia parlamentaria. La Naturaleza ya no se imita más, ahora se explota económicamente sin escrúpulos. Su riqueza y hostilidad estimularon, además, la competencia por terminar de conquistarla cuanto antes. La libertad y lo natural necesariamente se tenían que complementar, por lo que el jardín debía ser un modelo metafórico de la emergente sociedad protestante y anglicana. La voluntad libre del ciudadano inglés se representaba en el crecimiento del árbol o en un arroyo serpenteante.

En los jardines del Renacimiento, la trama de su diseño, el sistema coherente de dimensiones y proporciones, representaban un modelo en el que el entorno, al coordinar los elementos, podía incorporarse dentro de la composición arquitectónica de la villa. En la villa renacentista el eje, aunque hasta cierto punto fuera autónomo, significaba un elemento ordenador del plano. La relación del diseño del jardín francés entre edificios y jardines creaba un nuevo paisaje formalizado mediante el empleo de una teoría geométrica y proporcional, resuelta dentro de un concepto de perspectiva espacial. En el jardín barroco, el plano se subordinaba al eje central, creándose una nueva realidad perspectiva y ficticia. Lo agrícola se desplaza de la visión, mientras que lo natural se reorganiza mediante un sistema dentro del jardín. En el jardín francés la percepción de las vistas, al ser dentro de un modelo formal, quedaba en manos del rey, que era el “mediador” entre el súbdito y la visión. El cambio más importante en la arquitectura del jardín inglés, en relación con la villa italiana o el jardín francés, será el abandono de la unidad de la composición arquitectónica, lo que implicará un cambio de visión o mirada. Las referencias arquitectónicas empleadas dentro del trazado del nuevo jardín no se subordinarán a un modelo formal preestablecido sino que tendrán un nivel autónomo.



*La encina de Greendale, junto a Welbeck, vista desde el noroeste. Grabado de A. Rooker sobre un dibujo de S. H. Grimm, del libro Sylva de John Evelyn, 1776*





Reconstrucción de Tuscolum. Robert Castell, 1728

Las causas de la ruptura con el esquema de diseño clásico se explican no sólo por las nuevas actitudes hacia la Naturaleza entendida como recurso económico, sino también por la propia estructura social y agraria inglesa. El modelo común de explotación de la tierra se encontraba en las Midlands, en las que habían campos abiertos, rodeados de sotos y ejidos, que se extendían hasta el horizonte. Fue un modelo muy próspero durante dos siglos, desde el siglo XVI al XVIII. En la primera mitad del siglo XVIII, los terrenos comunales se dividieron y parcelaron otorgándose los a los agricultores. Esta metódica parcelación se realizaba con técnicos especialistas por medio planos y mapas de los caminos y parcelas. El proceso de racionalización transformó por completo el aspecto del paisaje, mutando la visión de pequeñas parcelas y tortuosos carriles sobre los cerros a un dibujo ordenado en damero con una nueva red de caminos rectos.<sup>53</sup> El paisaje de las Midlands se hizo denso y fue motivo de orgullo para sus habitantes. A este factor, hubo que sumar otro mencionado someramente en el primer capítulo de esta tesis, que ha sido analizado por Simon Schama en su libro *Landscape and Memory*,<sup>54</sup> con una enorme perspicacia. Se trató del importante papel simbólico y mítico del *Bosque*.

Desde el siglo X, los reyes normandos se reservaron como cotos de caza amplios territorios, de los que expulsaron a sus antiguos moradores, creándose así el sistema de Bosques Reales (*Royal Forest*) que normalmente estaban rodeados o vallados para impedir el paso a su interior. Este área vallada se acabó denominando *Park* que, obviamente, no tenía entonces el significado que se le da en la actualidad al término. Este sistema de Bosques o Parques Reales se extendió por toda Inglaterra llegando a ocupar un tercio de su superficie. En el interior de estos Bosques, el rey además de cazar, también administraba justicia a los súbditos por lo que adquirieron rápidamente un alto grado simbólico. Posteriormente, a partir del siglo XVII, con la necesidad de maderas para

<sup>53</sup> Una experiencia similar y ejemplar, tuvo lugar en España bajo el reinado de Carlos III, con la dirección del Intendente Olavide, en los territorios de Sierra Morena con capital en La Peñuela, la actual La Carolina; y en Andalucía la Baja, cuya capital fue La Carlota. Una experiencia que creó y modificó por completo el paisaje de esas comarcas y que merecería una investigación exhaustiva bajo el punto de vista del paisaje.

<sup>54</sup> S. Schama, *Paesaggio e Memoria*, trad. it. P. Mazzarelli, Mondadori, Milano 1997, pág. 12. (*Landscape and Memory*, London 1997)

construir los galeones de la flota, incrementaron su valor simbólico al identificarse con la identidad nacional del país y ser objeto de una planificada política de repoblación y tala. Estos dos factores, la parcelación de las tierras y los bosques, la memoria colectiva y el profundo simbolismo que tenían en la sociedad británica fueron decisivos en la génesis del jardín inglés.

Debido a esa colonización interior mencionada, en el siglo XVIII aparecen numerosos tratados que teorizaban como debía ser el nuevo diseño representativo del desarrollo económico que estaba habiendo en Inglaterra. Ahora la vida feliz en el campo sólo era posible en un escenario rural, el paisaje era un estado de ánimo, y como tal fue captado en las obras de John Constable. El libro *The Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation* (1715) de Stephen Switer proponía la supresión de todo tipo de vallados entre parcelas. Más tarde, el mismo autor en el libro *Iconographia rustica* (1718) elaboró las bases económicas para fincas y parcelas. A lo largo de las siguientes décadas, la arquitectura del jardín comenzó a experimentar con temas nuevos a pesar de que la teoría convencional del jardín no podía ir al mismo paso que los experimentos. En 1765 se publica *Observations on Modern Gardening* de Thomas Whately y, unos años después, Horace Walpole publica *Essays on Modern Gardening* (1785) en los que se contenía una fuerte crítica al paisajismo. A finales del siglo XVIII, comenzó una polémica en torno a los principios estéticos de la arquitectura del nuevo jardín: frente a las reglas clásicas apareció el concepto de “pintoresco”, teorizado en 1794 por Richard Payne Knight con su obra *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, pero sobre todo por Uvedale Price que publicó *Essays on the Picturesque*.<sup>55</sup> Lo importante de todas estas experiencias fue que en el nuevo jardín inglés la percepción se individualizó y se hizo subjetiva. Cualquiera podía mirar con sus propios ojos y experimentar sus propias respuestas, sensaciones y emociones. El concepto de paisaje nacía, por vez primera, para la arquitectura como un elemento susceptible no sólo de ser observado sino también de ser creado y manipulado por el hombre.

A mediados del siglo XVIII, tuvo lugar en Alemania un rebrote tardío de la *Querelle* con motivo de la publicación en 1755 del estudio de Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego*

---

<sup>55</sup> Posteriormente el arte del jardín se convirtió en ciencia, apareciendo enciclopedias y numerosos libros sobre los jardines y su técnica, transformándose en la popular jardinería. Cfr. C. Steenbergen, op. cit., pág. 255.



*El campo de trigo. John Constable, 1810*



Vistas de la Via Appia Antica del libro *Antichità Romana*,  
Giovanni Battista Piranesi, 1756

en la pintura y la escultura.<sup>56</sup> En esta reflexión limitada al campo literario-artístico, disputan por el lado de los Antiguos el neoclasicismo ilustrado de Winckelmann y, por el lado de los Modernos, el espíritu del romanticismo. En el tratado de Winckelmann el artista puede imitar la “bella Naturaleza” o puede elevarse hasta el ideal, entendiendo por ideal ciertas nociones universales que el entendimiento extrae de la comparación entre objetos sensibles; pero la más perfecta representación de la bella Naturaleza y del ideal se encontraba en el arte griego. Esto era debido al clima, al cuidado de la figura y al deporte, la Naturaleza de la época griega era superior a la moderna, sus cuerpos eran más hermosos que los actuales. La cotidiana oportunidad de observar lo bello en esa Naturaleza superior no sólo facilitaba una perfecta imitación de la Naturaleza, sino que invitaba a inducir ese característico ideal griego, esa expresión del “todo y lo perfecto” que contrasta con “nuestra naturaleza escindida”. En suma, la mejor manera de imitar la Naturaleza y de alcanzar el ideal artístico era esforzarse en imitar el arte griego.

En arquitectura, los modelos podían entenderse más ampliamente como referente y eran: la Naturaleza y lo Antiguo. Una doble mimesis, ya presente en Alberti, por la cual, si por una parte se debe postular que el edificio puede ser interpretado como análogo a la Naturaleza, por otra se puede decir también que la Naturaleza es lo *analogon* del obrar arquitectónico, basando por tanto una relación de reciprocidad entre mundo y arquitectura. La imitación de la Naturaleza pasa así obligatoriamente a través de los Antiguos y de las Ideas. Tal doctrina conducía a un círculo peligrosamente cerrado, ya que se podría pensar que el modelo era imitado sólo porque ya existía.

Lo que podía romper ese círculo era el surgimiento de un sentido dinámico de la historia incluso en el interior del pensamiento del origen. Vitruvio y casi todos los tratadistas de la arquitectura, hasta la primera mitad del siglo XIX, intentaron narrar los inicios empíricos que llevan al conocimiento del comienzo como verdad y principio. La narración de la “cabaña primitiva” que, señalando una frontera entre lo natural y lo cultural, es la que instituye una genealogía de la arquitectura. Se

---

<sup>56</sup> J. Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, trad. esp. V. Jarque, Península, Barcelona 1987, pág. 18. (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde 1755)



trataba de indicar cuando el comienzo se convirtió en *arché*. “Así evoluciona la naturaleza, siendo la imitación de su proceder lo que da origen al nacimiento del arte. La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura. Acercándonos, en la realización, a la simplicidad de este primer modelo, es como evitamos todos los defectos esenciales, como alcanzamos la verdadera perfección”,<sup>57</sup> escribe el abad Marc-Antoine Laugier en su famoso *Essai sur l’architecture* (1753). Se reafirma, con fuerza, la idea que la mimesis es la ley de todas las artes y que es necesario retornar al “primer modelo” para descubrir los principios del arte. En la versión del jesuita Laugier, la arquitectura mimetiza de modo muy particular: imita a la Naturaleza sólo en segundo grado, a través de un modelo que es ya por sí una construcción.

La concepción de la imitación en Laugier no es, por tanto, tan simple o evidente. Durante el siglo XVIII, los autores de estética distinguen diversos *grados* en la adopción del principio de imitación: se aísla el *grado cero*, donde el arte es producido como pura imitación. Se define después el *primer grado*, donde se afirma que la imitación no debe ser perfecta. Por último, aparece un *segundo grado*, donde lo que se imita no es la Naturaleza en todos sus aspectos sino la Naturaleza “elegida” en función de un ideal invisible. Este último modelo es, ya de por sí, una manufactura, si se quiere “primitiva”. En esta concepción del origen de la arquitectura, la imitación permanece siempre en *segundo grado* en relación a lo que debería imitar, es decir, a la Naturaleza. Por esto, se puede pensar la arquitectura clásica como un sistema de repeticiones. El clasicismo es la repetición de modelos históricos de los que es imposible conocer su verdadera identidad. Lo que significa que la arquitectura se produce como modelo, el modelo del orden del mundo y de la sociedad. El clasicismo es el arte del eterno comienzo, de la repetición, de la sinécdoque, una figura retórica que autoriza a la parte indicar el todo.

Tras el clasicismo de Winckelmann, habría un momento entre 1785 y 1795, de provisional transición entre el ideal de la Antigüedad clásica y la imparable Modernidad, anterior a las radicales



Portada del *Essai sur l’Architecture* de Marc-Antoine Laugier. De la imitación de ese modelo en el que Naturaleza y artificio se equilibran, Laugier hace nacer la arquitectura, sus formas y sus reglas.

---

<sup>57</sup> M. A. Laugier, *Ensayo sobre la arquitectura*, trad. esp. M. Veuthey Martínez, L. Maure Rubio, Akal, Madrid 1999, pág. 45. (*Essai sur l’architecture*, Paris 1755)

antítesis de Schiller y la reflexión del romanticismo temprano sobre lo específico de la Modernidad. Ese momento de equilibrio inestable estaría representado por Friedrich Schlegel, con el ensayo publicado en 1795, *Sobre el estudio de la poesía griega*. La teoría de la imitación de Winckelmann presupone una continuidad cultural entre el presente y el pasado ejemplar, en tanto que Schlegel no concibe la época moderna como una continuación o desarrollo de la antigua, sino como algo diferente, y propone un nuevo arte moderno que sea la recuperación de la objetividad de los griegos desde los presupuestos de la Modernidad, una síntesis de lo bello (antiguo) y lo interesante (moderno), lo objetivo y lo subjetivo, la naturaleza finita y la libertad infinita.

Negada esa continuidad entre los dos periodos culturales, para Schlegel lo antiguo no puede imitarse ingenuamente, y por ello el concepto de imitación se torna problemático; sintomáticamente la “imitación” del arte griego que propone el título del libro de Winckelmann se convierte aquí en “estudio” de la poesía griega. La imitación de los griegos reclama una teoría previa sobre la poesía antigua y la objetividad clásica, en definitiva, un planteamiento teórico de la Antigüedad en su conjunto. Sólo puede imitar la poesía griega quien la conoce por completo, sólo la imita realmente quien se apropia de la objetividad del todo. No se preocupa de la imitación de este o aquel poeta favorito, de una obra o de otra, sino del espíritu griego. Con Schlegel la imitación de los Antiguos se ha subsumido en una filosofía de la Antigüedad.<sup>58</sup>



El monte Athos por Fisher von Erlach, 1725

La cultura griega y romana desconoció el sentido radical de la individualidad humana y veía al hombre como ciudadano y miembro de una *polis*. La mentalidad clásica estaba genéricamente estructurada y ponía el todo social y metafísico antes que la parte (aunque esa parte fuera el hombre), como en la Naturaleza que sólo cuentan el género y las especies, siendo el ejemplar individual sólo un caso de la ley general. El cristianismo trajo la creencia en la inmortalidad del alma humana, con ello fue reconocido el carácter absoluto de la persona, fin en sí mismo y no medio de la sociedad, ni de la Naturaleza, pero esa alta dignidad venía de un destino trascendente y ultraterreno, y no contradecía la prioridad de la Naturaleza o de la sociedad sobre cada una

---

<sup>58</sup> Cfr. P. Szondi, *Poética y filosofía de la historia*, trad. esp. F. L. Lisi, Visor, Madrid 1992. (*Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1974)



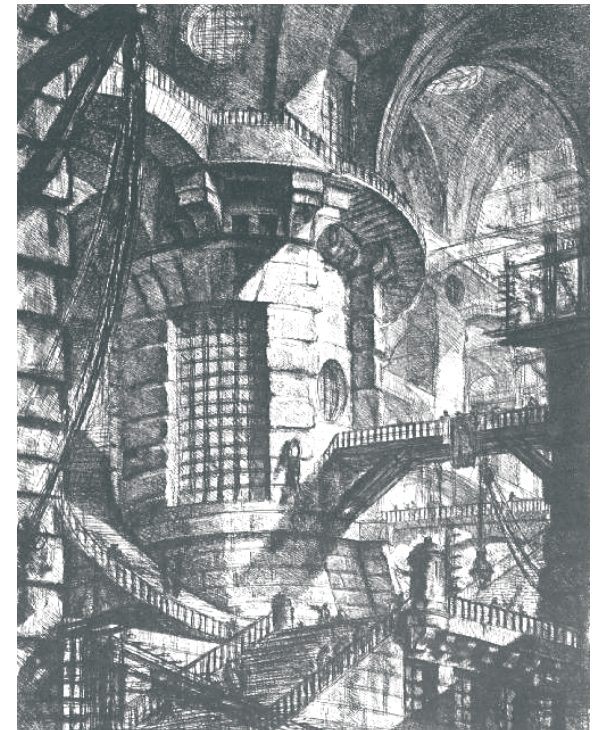
de las personas individuales que la componen. El Renacimiento es la época en que el hombre se descubre a sí mismo y a su espíritu viviendo una existencia singular en el mundo temporal. Aparecen el nuevo género de la novela moderna, las autobiografías, los ensayos y los retratos pictóricos, elementos de la nueva conciencia y expresión de la naciente intimidad del hombre moderno, intimidad que reclama su propio destino y sus propios derechos. La individualidad humana se experimenta a sí misma como un absoluto, incluso en el orden temporal, y se enfrenta a todo lo que trata de anularla o disolverla. Cuando el hombre adquiere esta autoconciencia, ya no quiere, ni quiere, admitir como evidencia la prioridad de ninguna realidad sobre el yo. Con las corrientes del siglo XVII y principios del XVIII, es decir, el idealismo de Descartes, Spinoza y Leibniz, y el empirismo de Locke, Berkeley y Hume, el hombre rompe el espejo de la Naturaleza y sólo acepta como seguro la certeza de la experiencia del yo consciente o *sujeto moderno*. La razón acabó formando la nueva base de la ética y de la estética.

Con la crisis del realismo decae el fundamento de la doctrina de la imitación de las Ideas y la imitación de la Naturaleza. Según la estética clásica, la belleza es una propiedad de las cosas mismas y, como se puede medir racionalmente y reproducir mediante reglas, es universal. A un concepto objetivo-intelectual de la belleza está unida la doctrina de la imitación, porque, si existe una belleza objetiva total anterior al hombre, es lógico que se aspire a aprehenderla artísticamente mediante su reiteración imitativa. La estética moderna, en cambio, no admite una instancia superior, natural, autónoma, objetiva, y se funda enteramente en el sujeto, en el artista que crea, en el observador que contempla y disfruta.<sup>59</sup>

Desde la perspectiva del sujeto, la estética pertenece por un lado a una facultad intermedia entre inteligencia y razón que produce el pensamiento, y por otro, a las percepciones sensibles de los sentidos externos. La facultad intermedia, que aprovecha y armoniza las otras dos, es la imaginación y el sentimiento de placer asociado a ella. En lugar de la imitación de la Naturaleza, el nuevo ideario incluye dos nuevos conceptos capitales: la creación libre del *genio*, por parte del

---

<sup>59</sup> Cfr. V. Bozal, "Orígenes de la estética moderna", en VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid 1996.



Carceri de Giovanni Battista Piranesi

artista, y el *gusto* del observador para percibir y experimentar el placer de la creación genial. El artista ya no admite concebir su arte como una copia de un modelo acabado ya dado, sino que lo esencial del arte reside para él en la creación de su libertad y en la expresión del mundo interior de su yo; en suma, en la creación de mundos y revelación de personalidad. El genio ya no imita la Naturaleza creada sino que es él mismo una manifestación de la Naturaleza que produce y crea; ya no imita las Ideas eternas pensadas por Dios, sino en todo caso imita el acto creador de Dios que produce los seres de la nada. El genio es una fuerza de la Naturaleza inconsciente que, al estar dotado de una intuición interior, es capaz, en estado de gracia e inspiración, de ver unas ideas sin necesidad de experiencia y, con ellas, componer por medio de la ayuda de la imaginación una obra original y nueva. Cada obra de arte genial es una novedad radical inexistente en el pasado, sin que ello signifique un progreso estético en sentido lineal. La subjetividad del artista es correspondida por la subjetividad simétrica del observador.

La belleza, por tanto, no es una propiedad de los entes que pueda suscitarse por imitación de una forma dada, sino un juego de las facultades interiores del individuo. El fundamento de la estética moderna se desplaza de la metafísica (Naturaleza e Ideas platónicas) a la psicología. Esta nueva actitud conlleva importantes consecuencias. En primer lugar, el placer estético puede ser suscitado lo mismo por la belleza natural que por el arte, de modo que se estudiarán ambos conjuntamente, dando lugar a la disciplina estética moderna y superando la antigua tradición anterior que mantenía separados el estudio del arte y belleza. Ahora, desde la perspectiva del sujeto, arte y belleza se unen porque, desde una perspectiva subjetiva, ambos producen el mismo efecto. En segundo lugar, la idea del placer desinteresado del gusto favorece la autonomía de la estética como ciencia emancipada de la razón y de la moral. Cuando, en el curso del siglo XVIII, la belleza y el arte conquistaron esta autonomía, nació la estética moderna.

La filosofía inglesa fue la vanguardia de esta estética: la idea de genio se sugiere en *La carta sobre el entusiasmo* de Shaftesbury y en las reflexiones sobre lo sublime de Burke.<sup>60</sup> Sin embargo, todos



*El estudio de Fonthill. J. M. William Turner, 1799*

---

<sup>60</sup> E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. esp. M. Gras Balaguer, Tecnos, Madrid 1997 (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757)

estos progresos de la estética todavía se combinan con la teoría de la imitación de la Naturaleza admitida aún por inercia. Adam Smith, en su escrito póstumo *De la naturaleza de la imitación que tiene lugar en las llamadas artes imitativas*, sostiene que el origen del placer en la imitación artística proviene de hacer semejantes cosas que son distintas pues esta semejanza en la desemejanza exhibe visiblemente la técnica y la habilidad del artista, a diferencia de lo que sucede con el espejo, que refleja una semejanza, una copia, pero esa semejanza se explica por razones científicas, ópticas, que no responden a un arte o habilidad visible. La imitación aristotélica de la Naturaleza siguió presente en casi todo el siglo XVIII inglés, pero fue decayendo desde el segundo tercio de siglo y, en el último, los poetas y filósofos de la estética la ignoraron por completo.

En arquitectura, el palladianismo tuvo desde inicios de siglo una influencia sin precedentes en Inglaterra que acabó trascendiendo a Estados Unidos. En 1715, el italiano Giacomo Leoni, afincado en Inglaterra, publicó un estudio sobre Palladio. El mismo año se editó la obra *Vitruvius britannicus* o *The British Architect* por Colin Campbell presentándose una serie de casas de campo diseñadas en estilo palladiano, que tuvo un éxito enorme entre los nobles y la oligarquía británica. La casa de campo palladiana encontró su respuesta en los jardines de Kent, cuyo origen era la tradición de la pintura de paisajes que en ese momento ya había producido obras de Claude Lorraine, Nicolas Poussin, Salvatore Rosa o Gaspar Dughet, etc. El ideal de ese clasicismo, como no podía ser de otra manera, vuelve a las convenciones de la Antigüedad romana, con dos temas principales, el teatro y la respuesta humana a la Naturaleza, entendida como tensión entre el ideal paradisíaco de armonía absoluta y la relación enturbiada por la amenaza del caos natural.

En este contexto, en el jardín clasicista inglés se unieron los conceptos del *topos* como lugar mítico, religioso, simbólico, de los bosques y las ruinas, con el de *locus* como base racional del trazado de los cultivos y carreteras del sistema georgiano. Se produjo una unión o sincretismo entre el paisaje mítico y el racional. Sus principios estéticos fueron teorizados en el ensayo antes mencionado de Edmund Burke, sobre lo sublime y lo bello. Burke dice que cada experiencia emocional tiene una base física con dos sensaciones diferentes: lo sublime que sería el desafío, el peligro o el miedo de algo y lo bello que sería la comodidad o la satisfacción. Aunque quizá la mejor definición de sublime la dio Kafka: “*A partir de cierto punto ya no hay posibilidad alguna de*



*El paso de San Gotardo. J. M. William Turner, 1803-04*





Proyecto de William Kent para el valle de Venus en Rousham, 1738



Ruinas de Woodstock Manor. Anónimo, 1714

*retorno. Ese es el punto que es preciso alcanzar*". La pequeñez, la suavidad, la variación gradual y la delicadeza serían los atributos de lo bello.<sup>61</sup> Paralelamente, los terratenientes Richard Payne Knight y Uvedale Price, con los tratados arriba mencionados, desarrollaron una teoría sobre lo pintoresco, que llegaron a considerar como una categoría estética independiente. La diferencia con Burke era que, mientras éste habla de percepción, Price se refiere sólo a las características visuales del paisaje. Lo pintoresco podía *"aplicarse a aquellas cosas que eran crudas, rústicas e irregulares, pero que, sin embargo, poseían algún atractivo visual (...) poseían las características suficientes para poder convertirse en el modelo de una pintura, como las que pintaba Claude Lorrain"*.<sup>62</sup> Lo pintoresco comenzó a formar parte del proyecto de jardines, poniéndose de moda el jardín salvaje, con árboles caídos, hondonadas, helechos, grutas, barrancos, dispuesto todo como si se tratase de un paisaje no antropizado o natural.

El experimento pintoresco fue el final de una cultura europea de jardines que, comenzando en Italia, pasando por Francia y terminando en Inglaterra, fueron fundamentales para enseñar y educar la mirada del hombre hacia una determinada manera de ver su entorno inmediato, un concepto moderno denominado *paisaje*. Los jardines ingleses acabaron derivando en jardinería, y ésta, a su vez, en el denominado *paisajismo* o *arquitectura paisajista*, que nada tiene que ver con la relación entre arquitectura y paisaje que se estudia en este trabajo.

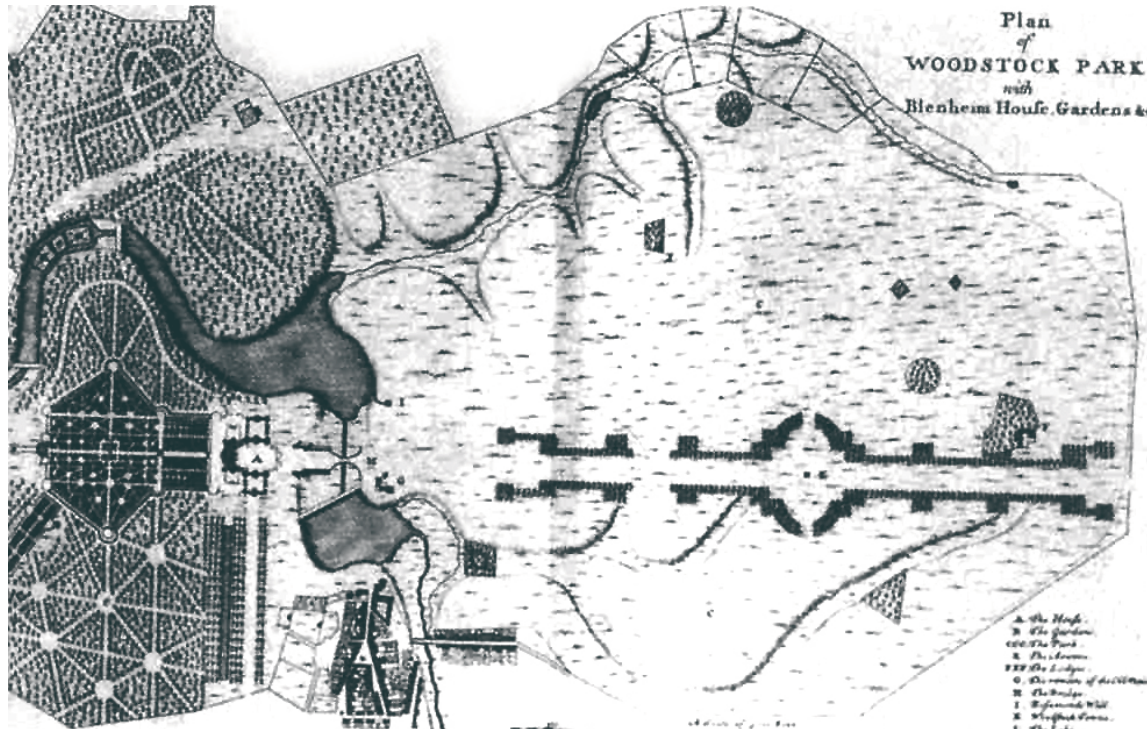
Volviendo al tema central de este capítulo, la antigua idea de imitación, antes de desaparecer, sirvió para articular el sistema moderno de las artes. *"Las cinco bellas artes –dice Kristeller– que constituyen el sistema moderno, no aparecieron nunca juntas en la antigüedad, sino que compartieron compañías diferentes"*.<sup>63</sup> Los sistemas históricos anteriores al XVIII no reúnen nunca

---

<sup>61</sup> Cfr. E. Burke, op. cit.

<sup>62</sup> J. Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1996, pág. 37.

<sup>63</sup> P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, trad. esp. B. Moreno Carrillo, Taurus, Madrid 1986, pág. 189. (*Renaissance thought II*, Princeton 1980)



Parque de Woodstock del libro *Vitruius brittanicus*.  
Colin Campbell, 1725

en un mismo concepto las cinco grandes artes: pintura, escultura, arquitectura, música y poesía. Esto sólo ocurre en el XVIII con el moderno concepto de “bellas artes”, *Beaux Arts*, en principio exclusivo de las *Arti del Disegno* (pintura, escultura y arquitectura), extensivo después a la música y poesía. Según Kristeller, un factor esencial en la configuración del moderno sistema de las artes fue el desarrollo de las ciencias naturales, porque en estas ciencias el progreso de los modernos era tan claro, a diferencia de las artes, que se pudo trazar una distinción clara entre disciplinas. El paso decisivo en la construcción del sistema unitario de las bellas artes lo dio el abad Batteux con su influyente libro *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746), donde se contiene, en un tratado dedicado en exclusiva al tema, un sistema de las bellas artes basado en la imitación artística de la Naturaleza.



Por lo tanto, la doctrina de la imitación, gozando de un último renacimiento antes de su extinción final, fue útil para vertebrar el nuevo concepto de bellas artes, que muy pronto abandonarían su fundamento clásico. Batteux es el símbolo de la transición o puente entre la estética clásica y la moderna. En la parte central de su tratado trata de demostrar que la imitación de la *bella Naturaleza* es el principio común a todas las artes. Dice lo siguiente en un punto de su tratado: *“De este principio [la imitación de la “bella naturaleza”], es necesario concluir que, si las artes son imitadoras de la naturaleza, la imitación debe ser sabia e iluminadora, tal que no copie servilmente, sino eligiendo los objetos y los fragmentos, los presente con toda la perfección de la cual sean susceptibles. En breve, una imitación en la cual se vea la Naturaleza no como ella es en sí misma, sino como podría ser, y como podría ser concebida mediante el espíritu”*.<sup>64</sup> Es decir, se entiende por imitación de la “Naturaleza bella” una imitación que rehuye la copia servil y que, por el contrario, se basa en la elección siguiendo un ideal, una imitación donde la Naturaleza no se vea tal como es en sí misma, sino como podría ser y como podría concebirla el espíritu. Se llega a la cuestión por excelencia del siglo XVIII: ya no se imita simplemente a la Naturaleza, se imita la “bella Naturaleza”, que equivale a decir la Naturaleza “correcta”.



*Dido construye Cartago.* J. M. William Turner, 1815

El abad Batteux tomará prestado su método de la retórica. Hablando de epopeyas, de tragedias, de cuadros históricos, escribe: *“Apenas el hecho no está en manos de la historia, sino entregado al poder del artista, al cual le es permitido osar todo para llegar a su objetivo, se empasta de nuevo, si me es permitido hablar así, para hacerle tomar una nueva forma: se añade, se corta, se transpone”*.<sup>65</sup> Con Batteux es (re)introducido el concepto de transposición que será retomado más tarde por Quatremère de Quincy, cuando dice: *“Es necesario decir que la arquitectura imita a la naturaleza, no en un objeto dado, no en un modelo positivo, sino transponiendo en su obras las leyes que la naturaleza siguen en las suyas. Aquel arte no copia un objeto particular, no repite ninguna obra, [sino] que la imita el operario y se regula sobre él. Imita por tanto, no como el pintor*

<sup>64</sup> C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, trad. ita. E. Migliorini, Il Mulino, Bologna 1983, pág. 48 (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746)

<sup>65</sup> Literalmente dice: *“on transpose”*. C. Batteux, op. cit., pág. 50.,

*reproduce al modelo, sino como el alumno que toma la manera de su maestro, que hace, no lo que ve, sino como ve hace*".<sup>66</sup> En todos sus escritos Quatremère introduce la transposición como procedimiento característico de la imitación. Una noción proveniente de la retórica del viejo estilo, donde se encuentran definidas de varias maneras las transposiciones poéticas como metáforas.

Sin embargo, el pensador francés que con más amplitud reflexiona sobre el tema de la imitación es Diderot. En *Interpretación de la Naturaleza* se lamenta del retraso de los conocimientos naturales sobre las competencias aplicadas a los "trabajos de los hombres", como "puertas" y "ciudades". Tal lamento no podía más que ser deudor del principio de la compleja inteligencia encerrada en el fenómeno natural, un principio que se estaba difundiendo desde hacía tiempo en el pensamiento filosófico y proyectual. En sus pensamientos se suscribe la teoría de la imitación-copia, pero implica una teoría de dos elementos: Naturaleza y algo más, gusto, elección, modelo ideal. Por ejemplo: "*El talento imita la naturaleza; el gusto inspira su elección*".<sup>67</sup> Para Diderot el modelo se extrae muchas veces de la Naturaleza, pero no está en ella. Es general-universal, la ley en lo individual y se deduce de la observación de la Naturaleza, como las ciencias experimentales, pero este modelo presenta una generalidad o tipicidad distinta de las leyes científicas. Se distingue de la ciencia por su objetivo y por su modo de conocer: la ciencia persigue la verdad de los hechos, el arte su efecto sobre el hombre; la ciencia quiere conocer la verdad, el arte la apariencia; la ciencia se preocupa por los hechos reales y verdaderos, el arte por los verosímiles; la ciencia enuncia leyes generales inmutables, el modelo del arte es una mezcla de estatismo y dinamismo, el modelo depende del clima, la historia, los pueblos, etc.

Desde el punto de vista del sujeto que percibe, dice Mendelssohn en su ensayo *Sobre los principios fundamentales de las bellas artes y las letras* (1757), que la belleza produce un efecto en nuestra alma luego toda definición de la belleza implica una doctrina del alma (del sujeto). A continuación,

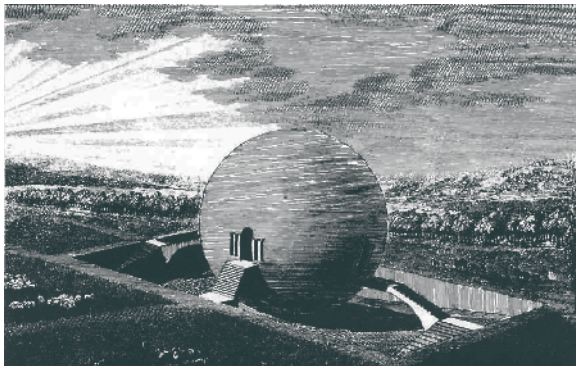
---

<sup>66</sup> A. C. Quatremère de Quincy en *De l'architecture égyptienne*, cit. en G. Teyssot, "Mimesis dell'architettura", en A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985, pág. 23.

<sup>67</sup> D. Diderot, *Escritos sobre arte*, trad. esp. E. del Amo, Siruela, Madrid 1994.

se pregunta qué es lo que agrada el alma, teniendo en cuenta que en una perspectiva subjetiva es indiferente si el placer procede de la imitación artística o de la Naturaleza sin imitación. Se responde que lo que excita el placer estético es la representación del concepto de perfección y armonía en una forma sensible-intuitiva. Si la primera enmienda moderna a la imitación proviene del sujeto observador, la segunda procede del artista creador. Toda imitación representa de una manera semejante un cierto objeto originario y, en este sentido, implica el concepto de una perfección, de modo que si nuestros sentidos perciben la similitud de la imitación, ésta produce un sentimiento agradable. Ahora bien, es un placer simple y sólo se incrementa si, junto a la “perfección de la imitación” que sólo afecta a la superficie de nuestra alma, percibimos la “perfección del artista”, pues todas las obras de arte son improntas invisibles de las habilidades del artista que nos dan a conocer su alma entera de una manera intuitiva.

La Naturaleza es bella en su conjunto, no en todas sus realidades concretas; la perfección del artista o genio consiste en concentrar las bellezas que en la Naturaleza están dispersas. Mendelssohn afirma que *“la belleza está en el todo”*, el todo en la Naturaleza. Este razonamiento ilustra la disolución de la imitación concreta de la Naturaleza, en la acepción tradicional de imitar o copiar o representar objetos sensibles, y la abstracción de estos objetos incorporados o asumidos en una idea de Naturaleza total. La Naturaleza no es ya una realidad exterior autónoma normativa y vinculante, sino que es una de las formas que asume el espíritu humano. Esta imitación abstracta de la Naturaleza conducirá a una no-imitación, a una negación de la imitación, por la vía de sugerir la imitación, no de esta o aquella figura particular, sino de la Naturaleza pensada como un todo, imitación que ya no puede significar reproducir mediante el arte un modelo acabado, sino producción, participación de la fuerza creadora de la Naturaleza en su conjunto por el genio, es decir, no imita la obra de arte sino el artista.



Casa de los guardias agrícolas en Maupertuis.  
Claude Nicolas LeDoux

Jacques-François Blondel basándose en una doctrina de la imitación de las más confusas e imprecisas, llega en su *Curso de arquitectura* (1771-1774) a una especie de *vocabulario* y no a una *gramática* de las sensaciones. Los caracteres de Blondel son muy heterogéneos porque existe en el *Curso* una inadecuación entre el lenguaje y el espacio de la arquitectura, llegando a hacer un mero catálogo: la enumeración de estancias, con la hipótesis implícita de la continuidad de los programas,

donde, para poder pasar del palacio a la cabaña, se procede a una serie de sustracciones. Blondel basa su *Curso* en la hipótesis de una jerarquía única de espacios, mientras que en la segunda mitad del XVIII existe ya una discontinuidad de escalas correspondientes a la yuxtaposición de prácticas sociales heterogéneas. Un error en el que no caerá su discípulo Claude Nicolas Ledoux que ofrece, en la serie *Barrières* que rodean la ciudad de París, una especie de “museo de los tipos”. Los arquitectos Ledoux y Boullée en la definición de los nuevos tipos urbanos, buscan en la austera Roma republicana y en la Naturaleza, la legitimidad de su arquitectura. La cultura laico-iluminista define los nuevos tipos urbanos en analogía con la ciudad clásica. Sin embargo, el templo ahora es la bolsa (el templo del dinero), la biblioteca es la catedral del saber y así sucesivamente, hasta que en el siglo XX Ginzburg, operando con análogo procedimiento, defina las fábricas como las nuevas catedrales del trabajo: una tipología capaz de inducir un nuevo orden en la ciudad. El iluminismo hará de la analogía Arquitectura-Naturaleza una de las bases conceptuales de su razón compositiva. En la Naturaleza es donde está escrito el orden de las cosas, se trata sólo de singularizarlo y de hacerlo evidente en el proyecto.

Todas estas ideas filosóficas del XVIII se unen en la *Crítica del juicio* (1790) de Kant. Se reúnen los principales temas de la estética subjetiva: el gusto, el placer desinteresado, el genio y lo sublime, lo que acaba desbordando la antigua doctrina de la imitación. Se define el arte bello como el arte del genio. La característica del genio es la originalidad, pues es creador de ideas estéticas para las cuales no puede darse regla práctica determinada. Como produce sin reglas y sin concepto, el genio, “un favorecido de la Naturaleza”, un “fenómeno raro”, no puede él mismo descubrir o enseñar científicamente cómo realiza sus productos, sino que a través de su talento natural innato, que pertenece a la Naturaleza, ésta da la regla al arte. Lo que presupone una negación total de la imitación: “*Todo el mundo está de acuerdo en que hay que oponer totalmente el genio al espíritu de imitación*”.<sup>68</sup>

Este aserto tan rotundo parece incluir tanto la imitación de modelos artísticos como la imitación de la Naturaleza, porque el genio concibe sus ideas originales con independencia de cualquier regla

---

<sup>68</sup> I. Kant, *Crítica del juicio*, trad. esp. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid 2004, pág. 263. (*Critik der Urtheilskraft*, Berlin, Liebau 1790)



y modelo, sea del pasado, sea de la Naturaleza. Por ello, si “el arte bello parece ser Naturaleza” es porque, en realidad, es un producto de ella, pues el arte del genio es un vehículo de la creatividad de la Naturaleza, y por ello uno y otro coinciden: *“La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte y el arte no puede llamarse bello más que, cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”*.<sup>69</sup>

Hasta la Modernidad ilustrada, el hombre vivía en un cosmos simbólico. El hombre era sólo una parte del universo, aunque ocupase el centro. El mundo humano (microcosmos) se encuadraba en la gran majestad del universo (macrocosmos) por relaciones de participación y analogía. Se contemplaban las cosas visibles del mundo terrenal como símbolos o imagen de una realidad modélica superior que actuaban en la bóveda celeste. Todos los objetos de la experiencia sensible eran una revelación de un nivel de realidad más alto y estaban bañados por el esplendor de éste. La teoría platónica de las Ideas proporcionó a esta mentalidad simbólica y cósmica un fundamento filosófico que subsistió hasta que la Modernidad lo sustituyó por otro: el sujeto.



*El viajero sobre la niebla. Caspar D. Friedrich, 1818*

Las tres clases de imitación pre-moderna (imitación estética de la Naturaleza, imitación ontológica de las Ideas, imitación retórico-poética de los Antiguos) se combinaban y trenzaban unas con otras porque compartían una naturaleza subyacente común: la relación modelo-copia. En este esquema dual, el modelo copiado (la Naturaleza, las Ideas, los Antiguos) era una realidad intemporal o estática, dada ya en su plenitud y perfección. En consecuencia, los hombres se encuentran con el ideal de perfección ya completo en la eternidad o forjado en un pasado remoto. La Modernidad, con su utopía de progreso histórico, su demanda de experiencia individual, su reivindicación de un sujeto libre y autónomo, no podía hacer otra cosa que sacudirse el yugo de ese modelo preexistente, fijo, superior, volviéndose con decisión hacia su futuro abierto, debiendo ser el propio hombre, con ayuda de la razón, quien impusiera pautas y modelos a la Naturaleza, constituyéndose así en dueño de la Historia y creador genial de las producciones estéticas. No podía tolerarse un modelo heterónomo porque era una exigencia de la época que fuera el propio sujeto emancipado quien propusiera los modelos.

---

<sup>69</sup> I. Kant, op. cit., pág. 261.

En la Modernidad, el hombre no es sólo el centro del cosmos o la parte más importante de él, sino él mismo un cosmos y su yo el único ser originario. La crisis del realismo afecta ya por completo a la imitación de la Naturaleza. En un universo estructurado en la forma de modelo-copia, la Naturaleza era algo más que el conjunto de cosas de la experiencia sensible y, por ello, la imitación de la Naturaleza excedía de un simple copiar o reproducir realmente objetos. El concepto aristotélico de Naturaleza descansa en la noción griega de *Forma*, que presenta dos aspectos: es el principio activo y dinámico de la Naturaleza, y también el principio inteligible de las cosas. Este doble principio dinámico-inteligible anima tanto a la Naturaleza física como a la Naturaleza modelo de imitación artística. Ese concepto de Naturaleza es el que resulta insuficiente para la sensibilidad moderna. El hombre moderno siente la necesidad de desprenderse de una concepción de la Naturaleza asfixiante para su creatividad y libertad. La doctrina de la imitación de la Naturaleza pertenece a la historia de la metafísica antigua, en la que el ser y la Naturaleza se identifican, y ello quiere decir que la Naturaleza se considera el único mundo posible, saturado de ser, pleno, completo, consumado, perfecto. Con este concepto de Naturaleza, el hombre no puede en modo alguno ser creador, porque su técnica y su arte no añaden nada al ser y, como nada de lo que imagine o produzca puede ser nunca original, se acaba negando toda legitimidad a la auténtica obra humana.

Si Dios es libre para inventar o pensar en otros mundos, este mundo fáctico es sólo uno de los posibles y, por tanto, el mundo real no es completo ni perfecto. En el momento en que lo fáctico no agota la pluralidad infinita de todas las posibilidades del ser, es posible crear e inventar nuevos mundos desligándose de la referencia a una Naturaleza. Las nuevas categorías de Dios se aplicarán a la libertad del hombre haciendo residir lo auténticamente humano en lo no realizado, no hecho, lo posible o lo futuro. Para el sujeto moderno, la actividad humana y el arte en sentido amplio no tienen como misión reproducir el ser ya dado porque él mismo, como sujeto libre, es creador de ser y generador de lo nuevo movido por honda insatisfacción hacia lo dado. Al mundo fáctico y fenoménico se superpone como el verdadero ser, la obra humana hija de la libertad y sus productos artificiales en el terreno del arte y de la técnica. El carácter absoluto del hombre creador sustituye el anterior absolutismo de la Naturaleza.



*El monje en la orilla del mar.* Caspar D. Friedrich, 1808-10

#### 4. La Naturaleza imita al Arte. El paisaje se emancipa

La elevación a absoluto de la libertad del hombre, de su arte y de su técnica como principales manifestaciones, implicó la pérdida automática de la ejemplaridad de la Naturaleza, que se rebajó a la condición de un objeto o instrumento del desarrollo de la libertad y progreso humano. Como se ha visto en el apartado anterior, la imitación de la Naturaleza cedió a la dominación de la Naturaleza. El hombre no se ajusta ya a un modelo preexistente, sino que, siendo él el modelo originario, transforma la Naturaleza a su imagen dejando en ella su huella. Si la Naturaleza encerraba antes todas las leyes de la sabiduría y la armonía que era preciso observar y respetar, ahora es pura extensión mecánica, una reserva de energías a disposición del hombre. Junto a la exhibición de la creatividad del yo en el arte y la técnica hay que situar el nuevo *pathos* del trabajo, que exalta la capacidad de transformación y productividad del hombre-empresa. La Naturaleza se convierte en el escenario de una voluntad humana que se auto-afirma con su actividad innovadora y original.

Los argumentos que se opusieron a la imitación de la Naturaleza (libertad, creatividad y novedad en el sujeto genial) presentaron una clara unión espiritual con los que, aplicados a la Historia, se aportan contra la imitación de los Antiguos. Con la *Querelle* entre Antiguos y Modernos se inició un proceso que culminó con la negación de la existencia de un modelo supratemporal, medida y canon de los demás periodos históricos. Las dudas de Perrault sobre el hecho de que los Antiguos y los Modernos sean comparables, están en relación con la idea que junto a la belleza universal racional de estilo neoclásico, había una belleza histórica relativa de cada época. Se dice que cada época es peculiar, la Historia no mira hacia atrás ni repite el pasado cíclicamente, como un eterno retorno de lo mismo, sino que, admitiendo que cada una tiene una perfección peculiar, se entiende cada período de la Historia como una radical novedad y manifestación del espíritu creador de un pueblo. En esa nueva concepción de la Historia, cada etapa es nueva, cada pueblo distinto, cada cultura irrepetible. Con la Ilustración se forma por primera vez una conciencia histórica y un sentido para el tiempo universal, en virtud del cual la Historia no está terminada desde un principio, sino que está abierta y por hacer, siendo su desarrollo futuro una tarea confiada a la libertad del hombre. Esta novedosa concepción de la Historia determinó pronto un cambio en la autocompresión de la propia Modernidad. La Ilustración rechaza todo pasado como pasado

y como norma de la Historia, y anuncia la aurora de un tiempo nuevo, un tiempo moderno. La Modernidad descansa en la esperanza de un estado perfecto en el porvenir hacia el que tiende la Historia como el fin de su propia realización en marcha.

De la crítica a las teorías de la imitación y tangencialmente a su estructura subyacente premoderna (modelo-copia) emerge, como se ha visto, la silueta de una nueva estructura: el sujeto moderno. Los Antiguos, las Ideas y la Naturaleza son desposeídos de toda legitimidad por el sujeto individual que reclama su propia autonomía. La Ilustración, dice Kant, “*es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad*”.<sup>70</sup> Esta emancipación intelectual y moral es contemporánea a la liberación de otro despotismo, el absolutismo político, y al reconocimiento de los derechos del individuo. Durante la Ilustración el súbdito se convierte en ciudadano, que se define por su derecho sagrado inviolable a la libertad y propiedad.

Todas estas mutaciones en el ámbito religioso, moral, intelectual y político que revelan un rechazo a la subordinación del sujeto a un orden exterior, pertenecen a una misma tendencia de la que también es expresión ese otro rechazo paralelo a aceptar un modelo eterno, ideal, ya dado y perfecto, objeto de repetición, que es la sustancia de la imitación premoderna. En este sentido, el artista genial, el ciudadano, el filósofo ilustrado, el ingeniero transformador de la Naturaleza, el empresario emprendedor, son figuras del nuevo individualismo que se apoya en valores y categorías incompatibles con la doctrina de la repetición, como la experiencia, la libertad, lo nuevo, la creatividad, el aprendizaje moral, el progreso acumulable y colectivo, la productividad, el dominio de la Naturaleza. El mundo mediterráneo clásico-medieval cede definitivamente el centro al mundo nórdico, anglosajón, protestante y mercantil. En el universo del yo podía hallarse una confianza en la estabilidad y firmeza del mundo terrenal, independiente y autónomo de los fines trascendentes, y una fe encendida en la dignidad de la tarea de perfeccionamiento progresivo de la civilización y en la capacidad humana para lograrlo.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> VV.AA., *¿Qué es Ilustración?*, trad. esp. A. Maestre y J. Romagosa, Tecnos, Madrid 1993, págs. 17-25.

<sup>71</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., pág. 184.





Quatremère de Quincy, medallón de Pierre-Jean David, 1835

En 1824 Quatremère de Quincy, llamado el “Winckelmann francés”, enuncia que en el sistema de la arquitectura griega, “*la mínima parte de un alzado tiene la propiedad de hacer conocer la dimensión de todo el conjunto*”, añade que las artes del diseño, a las que pertenece la arquitectura, deben ser consideradas como un lenguaje. El ámbito de la figura es llevado a la palabra. Dado que la arquitectura está hecha de un conjunto ordenado de figuras y que no existe ninguna figura sin palabra, se deduce que no puede haber obra de arquitectura sin palabra para nominarla. Lo que quiere decir que, en la misma medida en la cual la palabra gobierna el cálculo y la geometría, la arquitectura está *dirigida* por el lenguaje.

La arquitectura siempre ha tenido necesidad de diccionarios especializados quizá, porque la producción de los arquitectos ha estado codificada por una lengua de una tecnicidad tal, que los ha convertido en necesarios. Con Quatremère de Quincy se establece definitivamente lo que se llamará la “dictadura académica”. Las Academias nacieron para dirigir los diccionarios y las gramáticas. El estado, monárquico primero, burgués después, toma el control de todas las “lenguas”, comprendida la de la arquitectura. La fuerza de la teoría de Quatremère parece que encuentra su energía en la violencia de los tiempos que el autor atraviesa. Los polémicos escritos contra el barroco considerado como corrupción, contra el naciente romanticismo, contra el Museo de los monumentos franceses de Alexander Lenoir, contra la imitación concebida como copia servil, contra la mezcla de los géneros en las artes, fueron creando un espacio casi desértico, en el centro del cual se erige la teoría (neo) clásica de Quatremère de Quincy.

Quatremère afirma, ambiciosamente, haber aportado con las voces teóricas de su *Dictionnaire historique d'architecture* (1837)<sup>72</sup> una “metafísica”, es decir, una “teoría metafísica” a la arquitectura. Y en parte es cierto ya que para el académico es necesario que cada cosa tenga su forma y cada palabra su sentido. El sentido está definitivamente fijado e identificado con la idea. Como consecuencia los diccionarios excluyen lo informe al ser innombrable. La teoría de la arquitectura del *Dictionnaire historique* se articula en tres grados: la teoría *práctica* “de los hechos y de los

---

<sup>72</sup> Cfr. A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985. (*Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1837)

ejemplos”; la teoría *didáctica* “de las reglas y los preceptos”, y la teoría de los principios o de las razones sobre las cuales se apoyan las reglas, que es llamada teoría *metafísica*. Mientras que el primer grado es situado a un nivel de puro empirismo, incluso cuando la experiencia se coloca como una adquisición insustituible; el segundo grado, el didáctico, constituye “la enseñanza diaria de las escuelas”; por último, el tercer grado se presenta como el fundamental: se “remonta a las fuentes de donde emanan las leyes”. El origen en cuestión –lo que funda la arquitectura como “arte”– vuelve a ser, literalmente, una fuente de la que emanan leyes superiores.



Cabaña primitiva, según Francesco Milizia, 1781

En la voz *Teoría* del *Dictionnaire historique* es donde Quatremère inicia, por una parte, a exponer el modo correcto de entender el procedimiento mimético, y por otra, vuelve sus armas de polemista contra las interpretaciones simplistas de la mimesis: “Esta teoría desarrolla las cautelas que sirven de base a las reglas. Ella reconoce ciertas bellezas aplicables a todas las arquitecturas; pero en vez de establecer igualdades entre ellas, como algunos espíritus querrían persuadirnos, ella nos conduce a reconocer que una sola merece el nombre de arte. Y es aquella que satisfaciendo todas las necesidades y reuniendo todas las condiciones de utilidad, presta al genio los más copiosos recursos, porque ella fue el producto de un modelo primitivo que reúne a un tiempo lo simple y lo compuesto, la unidad y la variedad; porque ella sola llega a apropiarse un verdadero sistema imitativo, el cual consiste, no tanto, como se piensa, en transportar a la piedra las formas de la construcción en madera empleada durante mucho tiempo, sino en el asimilar por algunas felices combinaciones las leyes de proporción, dadas de las obras de la naturaleza, a las obras de la mano del hombre”.<sup>73</sup>

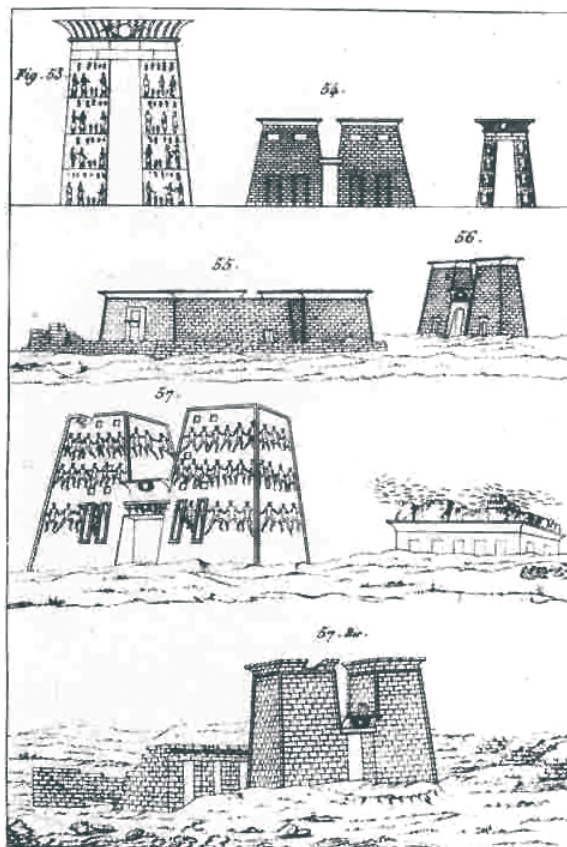


La primera cabaña, según Viollet le Duc, 1870

El concepto imitación significa para Quatremère: “producir la semejanza de una cosa, pero en otra

---

<sup>73</sup> “Questa teoria sviluppa le cagioni che servono di base alle regole. Ella riconosce certe bellezze applicabili a tutte le architetture; ma lungi dallo stabilire l'eguaglianza fra esse, come alcuni spiriti vorrebbero persuadersi, essa ci conduce a riconoscere che una sola merita il nome di arte. Ed è quella che soddisfacendo a tutti i bisogni e adempiendo tutte le condizioni di utilità presta al genio le più copiose risorse, perché essa fu il prodotto d'un modello primitivo che riunisce ad un tempo il semplice ed il composto, l'unità e la varietà; perché essa sola perviene ad appropriarsi un vero sistema imitativo, il quale consiste, non tanto, come si pensa, nel trasportare in pietra le forme della costruzione in legname da lungo tempo impiegata, ma nell'assimilare per alcuni felici combinazioni le leggi di proporzione, date dalle opere della natura, alle opera della mano dell'uomo”. Vocablo Teoria. A. C. Quatremère de Quincy, op. cit., págs. 272-273.



Puertas, frontones, o Propileos, del libro *De l'architecture égyptienne* de A. C. Quatremère de Quincy, 1803

*cosa que se convierte en imagen*".<sup>74</sup> Para el arquitecto francés la (re)presentación es mimesis. Unos años antes en su disertación *De l'architecture égyptienne* (1803) con la que vence el premio de la Academia de Bellas Artes en 1785, se muestra especialmente sensible a la doble naturaleza de la mimesis: "hemos reconocido que hay en la arquitectura dos especies de imitaciones, la una sensible y la otra abstracta: la una apoya sobre los primeros modelos de las habitaciones originarias en cada país, la otra tiene como base el conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las impresiones que nuestra alma recibe de la vista y de las relaciones de los objetos".<sup>75</sup>

Como en Diderot, pocos años antes, se distinguen dos imitaciones: la imitación sensible (la arquitectura imita la cabaña) y la abstracta (las leyes de la naturaleza, las relaciones). Existe lo bello que imita, pero también lo bello que brota del lugar que ocupan las partes en un conjunto de relaciones. Se postula que la obra de arte está sujeta a dos principios concurrentes: el de la imitación que se une con lo que a ella es externo, y el de lo bello que afecta las relaciones que se establecen en el interior mismo de la obra.

En la definición de la imitación abstracta, Quatremère intenta tener en cuenta las "impresiones" que se reciben de la vista de los objetos. Esta aclaración adjunta, extraña al concepto mismo de imitación, hace la distinción con la otra imitación poco clara y demuestra que Quatremère titubea visiblemente sobre el papel de la percepción visual en su sistema mimético del arte. En el apartado anterior se vio como toda la estética del siglo XVIII, por una parte acepta el principio de la imitación como inercia pero por otra existe siempre una duda vertiginosa: ¿no será el momento de descubrir, junto a la imitación, otro principio constitutivo del arte? El esfuerzo de Quatremère, desde la primera edición *De l'architecture égyptienne*, en la *Encyclopédie Méthodique* (1788-1825), en *Essai sur l'imitation* (1823), en *Dictionnaire historique d'architecture* (1832), hasta *Essai*

<sup>74</sup> "une chose, mais dans une autre chose qui en devien l'image", A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, edición reimpresa en VV.AA., *De L'imitation*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980 (*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts* Paris 1823)

<sup>75</sup> "abbiamo riconosciuto che vi sono nell'architettura due specie di imitazione, l'una sensibile e l'altra astratta: l'una poggia sui primi modelli delle abitazioni originarie in ogni paese, l'altra ha come base la conoscenza delle leggi della natura e delle impressioni che la nostra anima riceve dalla vista e dai rapporti degli oggetti". Quatremère cit. en G. Teyssot, "Mimesis...", op. cit., pág. 19.

*sur l'ideal* (1837), consistirá en reforzar el axioma de la imitación en general. Si se excluyen las publicaciones sobre la arqueología que forman la otra cara de su gigantesca producción, parece como si Quatremère de Quincy hubiera escrito varias veces el mismo libro de teoría, rehaciendo por cincuenta años el mismo texto. El arquitecto francés transformará el sistema imitativo y lo llevará a una situación límite.

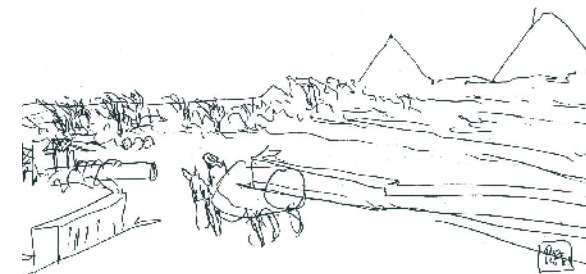
Quatremère mantiene que toda arquitectura tiene un “germen” en función del tipo de sociedad a la que ha pertenecido. Este germen es “informe” pero *“tiene ya algunos caracteres que no perderá nunca”*.<sup>76</sup> Las columnas existen por todos lugares sobre la tierra, pero no por esto se puede deducir que se hayan trasladado de la India a China. Lo que importa es el *germen* preexistente, lo que en arquitectura se llama *tipo*. El tipo de la arquitectura india es la galería “subterránea”; el templo chino imita el tipo de la tienda. En la arquitectura griega todas las partes se unen al principio de la carpintería de madera y a *“esta fiel imitación de la cabaña en madera, de la que se ha conservado la impronta de una manera así auténtica en las producciones del arte perfeccionado”*.<sup>77</sup> La arquitectura egipcia nace de un germen diferente de la arquitectura griega, por lo que el desarrollo de cada una tiene que haber sido divergente.

En el ensayo sobre arquitectura egipcia el modelo primitivo no se entiende como algo para copiar literalmente, para imitar en el sentido en el que lo sugería el jesuita Marc-Antoine Laugier, contestado ya por Goethe en su ensayo sobre la *Arquitectura alemana* (1772) cuando interpelaba al “querido abad”: *“Y tú, conocedor y filósofo francés del nuevo estilo, ¿en qué cosa quieres que nos concierna el hecho que el primer hombre, vuelto inventivo por necesidad, haya clavado cuatro troncos de árbol en el suelo, uniendo cuatro astas arriba, cubriendo todo de ramajes y musgo?”*.<sup>78</sup> A finales del siglo XVIII y principios del XIX, el blanco de las críticas no podía ser más que el *Essai*

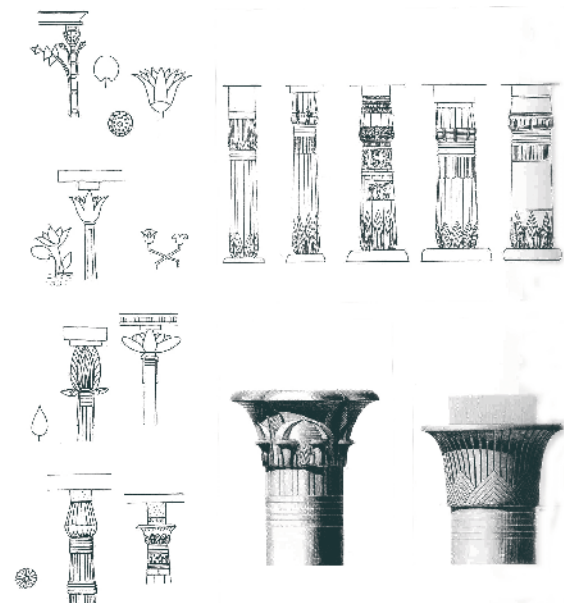
<sup>76</sup> “Detiene già alcuni caratteri che non perderà più”. Quatremère cit. en G. Teyssot, “Mimesis...”, op. cit., pág. 20.

<sup>77</sup> “questa fedele imitazione della capanna in legno, di cui l'impronta si è coinservata in una maniera così autentica nelle produzioni dell'arte perfezionata”. Quatremère cit. en G. Teyssot, “Mimesis...”, op. cit., pág. 21.

<sup>78</sup> “E tu, conoscitore e filosofo francese nuovo stile, in che cosa vuoi ci concerna el fatto che il primo uomo, reso inventivo dalla necessità, abbia conficcato quattro tronchi d'albero nel suolo, legando quattro aste al di sopra, coprendo il tutto di ramaglia e di muschio?”. Quatremère cit. en G. Teyssot, “Mimesis...”, *Ibidem*.



Vista de Gizé. Apunte de viaje, Alvaro Siza, 1984



Diferentes columnas y capiteles egipcios derivados de la interpretación geométrica de la vegetación: palmas, lotos o papiros



*sur l'architecture* del abad Laugier, incluso para Quatremère de Quincy, que traducirá en 1806 extractos de la obra de Goethe sobre Winckelmann. Para Quatremère, la imitación en arquitectura es de una especie diferente al de las otras artes. Las habitaciones primitivas se habían convertido en una especie de modelo ofrecido a la imitación del arte, porque “*este modelo [la cabaña] no es la naturaleza*”. De esta afirmación, Quatremère extrae dos consecuencias teóricas: por una parte, la imitación no es simple semejanza; por otra, la cabaña en estado bruto no pertenece a la Naturaleza. “*no se deberían incluir en el reino de sus producciones [de la naturaleza] las pruebas toscas del arte de edificar, y se debería llamar arte de la imitación sólo aquella que imita a la naturaleza*”.<sup>79</sup> ¿Entonces qué cosa es la Naturaleza? No se imita a la simple Naturaleza, sino que se imita a la “bella Naturaleza”, tal y como planteaba el abad Batteux a mediados del XVIII. Quatremère retoma el concepto de transposición de Batteux y lo introduce como procedimiento característico de la imitación. Se trata de un reproponer una noción proveniente de la retórica del viejo estilo, donde las transposiciones poéticas eran definidas, de diferentes maneras, como metáforas.

Habiendo definido el objeto de la imitación, quedaba todavía por entender por qué el arte egipcio no debía ser “imitado”, mientras que el griego sí. El hecho es que difieren completamente, no sólo en el objeto a imitar sino también en el procedimiento mismo de la mimesis. El núcleo de la cuestión estaba en saber de qué cosa deriva el placer de la imitación. En la arquitectura egipcia, en las estancias subterráneas, la piedra imita a la piedra. La “semejanza” es excesiva, lo que destruye el placer de la imitación, se produce no la imagen de la cosa sino la cosa misma. Los edificios egipcios tienen el aspecto de grandes “canteras de piedras esculpidas”, por lo que para Quatremère hay un “defecto de imitación” que mina la base de todo el sistema egipcio y que consiste en una gran identidad con lo que sirve de modelo.

Se llega al núcleo de la tesis de Quatremère: destruir definitivamente la opinión de que exista una “*arquitectura común a todos los pueblos, que tendría un origen local, y de la cual sólo se puede*

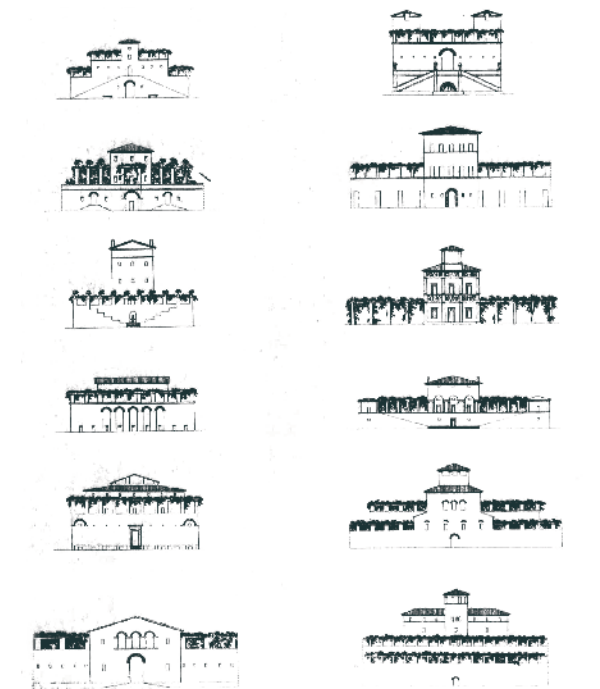
---

<sup>79</sup> “*Non si dovrebbero includere nel regno delle sue produzioni le prove grossolane dell'arte di edificare, e si dovrebbe chiamare arte d'imitazione solo quella che imita la natura*”. Quatremère cit. en G. Teyssot, “Mimesis...”, op. cit., pág. 22.

*deducir la genealogía*". Quatremère dice: "Casi todos aquellos que han hablado [de la arquitectura griega], han partido del punto fijo de la imitación de la cabaña, sin haberse dado cuenta de que lo que es necesario entender es qué se entiende por cabaña y qué por imitación". Al hacerse estas preguntas está anunciando y sentando las bases de la imitación moderna que aparecerá durante el siglo XX con la crisis de la Modernidad. La Naturaleza no procede más que por pruebas casi inadvertidas y repeticiones de pruebas. Experiencia y tiempo han sido los necesarios: "antes que la cabaña pudiera convertirse en tipo de arquitectura griega, fue necesario que ella misma recibiese su perfección junto a un pueblo agrícola que hubiera ya adquirido un cierto grado de industria".<sup>80</sup> La fuente del placer imitativo –escasa en la arquitectura egipcia donde la piedra, permaneciendo como tal, se copia a sí misma– está viva en la arquitectura griega donde se asiste a la "transposición de la madera en piedra". Los griegos habrían completado un paso –de la madera a la piedra– que crea un salto imperceptible, salto que se presenta como la fundación de la arquitectura griega. Como conclusión, Quatremère afirma que existe en el hombre una "especie de sexto sentido" que se podría llamar "sentido imitativo".

La noción de modelo, no para "copiar" sino para "imitar" en la acepción antigua de *mimesis*, se precisa con la entrada en escena de un nuevo término, el *tipo*, *typos* en griego, es decir, "matriz, impronta, sello, forma". El vocablo *Tipo* del *Dictionnaire historique d'architecture* dice lo siguiente: "El uso de la palabra *typos*, tipo, es a menudo en nuestra lengua menos técnica, y más a menudo metafórica. Por otro se apropia también en algunas artes mecánicas, como prueba la voz tipografía. Se utiliza todavía como sinónimo de modelo, siempre que haya entre ellos una diferencia fácil de comprender. La palabra tipo no presenta tanto la imagen de una cosa para copiarse o imitarse perfectamente, como la idea de un elemento que debe él mismo servir de regla al modelo. Así no se dirá (o al menos no debería decirse) que una estatua, una composición de un cuadro terminado ha servido de tipo a la copia que se ha hecho; pero si un fragmento, un croquis, el pensamiento de

<sup>80</sup> "Quasi tutti quelli che hanno parlato [dell'architettura greca], sono partiti dal punto fisso dell'imitazione della capanna, senza essersi resi conto di ciò che bisogna intendere per capanna e per imitazione (...) prima che la capanna potesse diventare il tipo dell'architettura greca, fu necessario che essa stessa ricevesse la sua perfezione presso un popolo agricolo che avesse già raggiunto un certo grado di industria". Quatremère cit. en G. Teyssot, "Mimesis...", op. cit., págs. 24-25.



Estudio de tipos del tratado de Jean Nicolas Durand

*un maestro, una descrizione más o menos vaga, hayan dado origen en la imaginación de un artista a una obra, se dirá que el tipo ha sido a él dado con una tal o tal otra idea, por una tal o tal otro motivo o entendimiento. El modelo, entendido según la ejecución práctica del arte, es un objeto que se debe repetir tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto, según el cual cada uno puede concebir unas obras, que no se asemejan entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo. Así nosotros mantenemos que la imitación de los tipos no tiene nada que el sentimiento o el espíritu no puedan reconocer, y nada que no pueda ser contestado por la prevención y por la ignorancia; lo que ha acaecido, por ejemplo, a la arquitectura”.*<sup>81</sup>

Habiendo descartado la posibilidad para la arquitectura de copiar un modelo, Quatremère establece a continuación una relación entre tipo arquitectónico y escritura, de ahí la coherencia en la redacción de un diccionario de la arquitectura. El paso histórico –realizado por los griegos y también por otros pueblos, concede Quatremère– será el que lleva de la escritura a través de signos figurativos al arte, que *“en su primera edad, no puede mas que ejercitarse en hacer, con la más grande simplicidad de formas, las ideas más abstractas y más generalizadas”*.<sup>82</sup> Quatremère afirma que lo ideal consiste, en concreto, en la acción de generalizar.



Grabado con perspectiva de la Charlottenhof en Postdam.  
Karl Friedrich Schinkel, 1816

---

<sup>81</sup> *“L’uso della parola typus, tipo, è spesso nella lingua nostra meno tecnica, e più di sovente metaforica. Per altro si appropriava anche ad alcune arti meccaniche, come ne fa prova la voce tipografia. Di adoperare eziandio qual sinonimo di modello, quantunque vi abbia fra essi una differenza facile a comprendersi. La parola tipo non presenta tanto l’immagine d’una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l’idea d’un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. Così non si dirà punto (od almeno non dovrebbe dirsi) che una statua, una composizione d’un quadro terminato ha servito di tipo alla copia che se n’è fatta; ma se un frammento, uno schizzo, il pensiero d’un maestro, una descrizione più o meno vaga, abbiano dato origine nella immaginazione d’un artista ad un’opera, si dirà che il tipo ne è stato a lui fornito con una tale o tal altra idea, per un tale o tal altro motivo od intendimento. Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell’arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è: il tipo è, per lo contrario, un oggetto, secondo il quale ognuno può concepire delle opere, che non si rassomiglieranno punto fra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo. Così noi veggiamo che la imitazione dei tipi non ha nulla che il sentimento e lo spirito non possano riconoscere, e nulla che non possa essere contestato dalla prevenzione e dalla ignoranza; ciò che è accaduto, per esempio, all’architettura”.* Vocabolo Tipo. A. C. Quatremère de Quincy, op. cit., págs. 273-276.

<sup>82</sup> *“dans son premier âge, ne put s’exercer qu’à rendre, avec la plus grande simplicité de formes, les idées les plus abstraites et les plus generalices”.* A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature...*, op. cit., pág. 228.

En las primeras definiciones del principio de la mimesis dadas por Quatremère aparece el término de *transposición* (o metáfora). Se singulariza después otra convención artística (la de la imitación no semejante) bajo el nombre de *indeterminación* (o inapropiación). Por último, aparece una tercera convención, la de *generalización*. Se constituye así un sistema de imitación ideal, formado por un conjunto de convenciones que son definidas como “medios de idealización”. Más adelante, Quatremère pondrá el acento sobre dos de ellas: *generalización*, que significa saber suprimir los detalles para hacer resaltar el “carácter” esencial y *transponer*, que permite cambiar la apariencia del mundo. Se alcanza así la precisa definición del signo convencional y artístico.

El arte, para Quatremère, comunica por tanto como una escritura. Afirma que el arte griego está más allá de la Naturaleza, por tanto es ideal, a causa de su origen, de su objeto, de su método y de sus resultados. Su origen se encuentra en los “jeroglíficos”, donde las formas, generalizadas hasta el extremo, no son más que una escritura. Antes de ser una imagen, el bajo relieve primitivo es una inscripción. Para establecer esta especie de identidad entre arte y escritura, el arquitecto inicia su razonamiento a partir de una afirmación clásica. La equiparación, heredada de la metafísica platónica, entre *eidos* (aspecto, imagen, forma) e *idea* es reafirmada en el término *Idea-Ideal* del *Diccionario*: “*Idea significa, según la palabra griega de la que deriva, y según la definición teórica adoptada, aquella especie de imagen que producen y dejan en nosotros las impresiones de los objetos. Por tanto idea e imagen son, metafísicamente hablando, sinónimos*”.<sup>83</sup>

El paso siguiente es hacer entrar al lenguaje, considerado como impresión de las cosas morales y físicas sobre la mente, como confirma el vocablo *Imaginación* del *Diccionario*. La consecuencia es que el modo de producción artística y arquitectónica es reconducido al lenguaje, al discurso en general, al dominio del *logos*, mediante una analogía con los signos visibles del discurso, lo que equivale a decir con los signos (o los tipos) de la escritura. Más que una *tipo-logia* de la arquitectura, que será intentada en las obras de contemporáneos como Durand o Legrand, las voces del *Diccionario*

---

<sup>83</sup> “*Idea significa, secondo la parola greca da cui deriva, e secondo la definizione teorica adottata, quella specie d’immagine che producono e lasciano in noi le impressioni degli oggetti. Quindi idea ed immagine sono, metafisicamente parlando, sinonimi*”. Vocablo *Idea, Ideale*. A. C. Quatremère de Quincy, op. cit., págs. 213-215.



*Histórico* intentan construir una “tipo-grafía” arquitectónica. Será con el preciso problema del programa y de la tipología de los edificios modernos cuando la teoría arquetípica de Quatremère encontrará las mayores dificultades, como intuye él mismo en la voz *Templo* del *Diccionario*, donde el autor, debe reconocer la casi imposibilidad de la presencia del tipo de templo griego en la construcción de las iglesias cristianas, advirtiéndolo de los límites de su “tipo-grafía”.<sup>84</sup>

El tipo, como impronta, sello, punzón, estilete, remite en seguida a la escritura, que no se debe entender como impronta del edificio sobre el suelo, sino que es, en cambio, cualquier otra cosa grabada, marcada en la obra de arte. El tipo recuerda una cosa que ha sido, pero que ya no es más. No es ni siquiera la voz que remite al origen, porque en el tipo, la voz está fijada, grabada sobre algo. Para los griegos existe una *techne* de la escritura que hace que los *typoi*, los caracteres escritos, permanezcan siempre sobre la tabla de cera, incluso cuando quien los ha escrito ha muerto o se ha olvidado. En la arquitectura los tipos, memorias de habitaciones primigenias, sueñan en el monumento. Fiándose de la permanencia y de la independencia de los tipos (*typoi*), la memoria puede adormecerse. En el panteón griego está *Mnemosyne*, la divinidad de la Memoria, siempre asociada a *Lethe*, divinidad del Olvido. Ambas constituyen una pareja de potencias religiosas complementarias. *Mnemosyne* o “la que nos hace recordar”, es también en algunos textos griegos “la que nos hace olvidar los males”. La memoria del pasado tiene como contrapartida necesaria el olvido del tiempo presente.

En Platón rememorar no tiene como objeto el pasado primordial, ni las vidas anteriores, sino la verdad cuyo conjunto constituye lo real. *Mnemosyne*, potencia sobrenatural, se ha interiorizado, convirtiéndose dentro del hombre, en la facultad misma del conocer. Cuando *Mnemosyne* se entrega a los signos, y coloca a la escritura y a los tipos en guardia y vigilancia del saber, es cuando se deja engullir por *Lethe*, invadir por el olvido, por el no-saber. En *Fedro*, Platón deplora la invención de la escritura afirmando que, al sustituir el esfuerzo de rememorar, y dejar la fe en signos externos al espíritu, permitirá al olvido introducirse en el alma por dejadez en el ejercicio de

---

<sup>84</sup> Cfr. G. Teyssot, “Mimesis...”, op. cit., págs. 7-43.

la memoria. De la misma manera en la que la escritura mima en sus tipos a la memoria, el saber o la verdad; la arquitectura hace del tipo un simulacro. Los signos, los tipos no son la memoria misma, sino que lo son sólo los monumentos. No son la cosa misma sino el archivo, la cita, el cuento, el doble, la genealogía. Como dice Jacques Derrida “*no la memoria, sino las memorias*”; la repetición del monumento: “*la verdad y su signo, el ente y el tipo*”.<sup>85</sup> A pesar de la vigorosa teoría desarrollada por Quatremère de Quincy en sus numerosos escritos, su obra construida no es capaz de ofrecer un ejemplo de los ideales que postulaba y por los que combatía. El valor de su obra será dar y proponer un tratado sistemático a la materia de la arquitectura.

A lo largo del siglo XIX, la estructura de la subjetividad que subyacía en el ámbito artístico o literario, opuesta a la anterior estructura modelo-copia en la que se desarrolló la doctrina de la imitación, presta al movimiento del Realismo en plena Modernidad, unas características que impiden ya considerarlo como parte de la historia de la imitación de la Naturaleza, a la que no pertenece en modo alguno. En primer lugar, el Realismo decimonónico es principalmente un movimiento o estilo, una práctica o fenómeno seguido por artistas, literatos, pintores, más que una doctrina sobre la imitación elaborada por teóricos, ya que los principios del estilo se exponen en piezas circunstanciales que carecen de sistema. Lo verdaderamente diferente es el mundo espiritual del XIX. En el positivismo decimonónico la Naturaleza desencantada y huérfana de significado simbólico ha perdido toda ejemplaridad. Los hechos desnudos del Realismo, o son azarosos y sin orden, o están sujetos a una regularidad abstracta e impersonal meramente explicativa, siendo la originalidad del nuevo estilo la presentación como obra estética de un mundo oprimido, imperfecto, a veces marginal y sórdido, todo cuanto antes se hubiera considerado feo o vulgar.

No se busca ofrecer un modelo ejemplar de lo humano, sino la identificación de universos subjetivos, el del sujeto-lector con el sujeto-autor, por medio de sus personajes que habitan una Naturaleza que es monótona e incompleta. Es decir, realistas y esteticistas comparten el mismo presupuesto

---

<sup>85</sup> J. Derrida cit. en G. Teyssot, “Mimesis...”, op. cit., pág. 35.

*Lluvia, vapor y velocidad.* J. M. William Turner, 1844



—lo no ejemplar de la Naturaleza— aunque lo valoran de modo diverso, porque el Realismo hace de ella el escenario de su arte y en cambio los esteticistas como Oscar Wilde la rechazan, aunque ambos coinciden en el abandono de la teoría de la imitación y en un interés común por el universo psíquico del sujeto. El espíritu de los nuevos tiempos se manifiesta por completo en la aguda inversión de la teoría de la imitación que contiene el ensayo de Wilde, *La decadencia de la mentira* (1889) cuando al final del mismo propone: “*la Naturaleza externa imita el Arte*”.

Para Wilde la Naturaleza es enemiga del hombre porque en ella el hombre pierde su individualidad y se convierte en algo abstracto e impersonal. Califica de vicio moderno ese “*culto monstruoso a los hechos*” que amenaza con hacer desaparecer toda la belleza de la tierra. Porque el auténtico arte huye de la verdad en pos de la belleza que surge cuando, manteniendo a la vida a distancia, el artista, con absoluta indiferencia a los hechos, inventa, imagina y sueña. El arte es para Wilde una mentira y su fin, seducir, encantar y agradar. El arte es hijo de la creación y la invención, lo contrario de la vida y la Naturaleza, que están animados por un principio más ordinario de imitación. De ahí que sea impensable que el arte imite a la Naturaleza, es mucho más cierto que la Naturaleza imita al arte, pues la Naturaleza, dice Wilde, siempre está con retraso con relación a la época, a su literatura y pintura: “*Las cosas son porque las vemos, y lo que veamos, y cómo lo veamos, depende de las Artes que nos hayan influido (...) En la actualidad, la gente ve nieblas, no porque haya nieblas, sino porque poetas y pintores le han enseñado la belleza misteriosa de tales efectos*”.<sup>86</sup>

Esta imitación inversa de la Naturaleza hacia lo humano anuncia también la moderna teoría de la imitación que surgirá a lo largo del siglo XX. Una nueva clase de imitación que, desarrollada en el contexto de la crisis de pensamiento de la Modernidad, respetará la preeminencia del sujeto y de su mundo, manifestada en la capacidad creadora de su libertad.

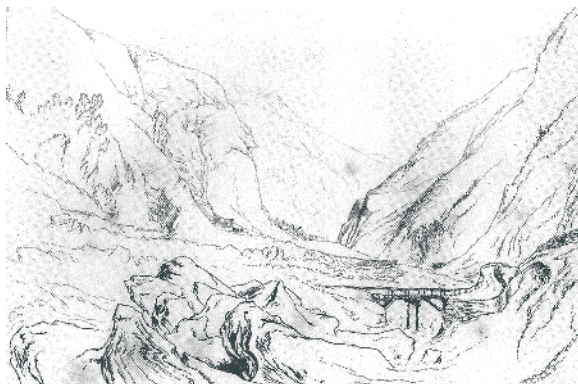
---

<sup>86</sup> Más adelante dice: “*Ya nadie que posea verdadera cultura, por ejemplo, habla jamás de la belleza de una puesta de sol. Las puestas de sol están absolutamente trasnochadas. Son de cuando Turner era el último grito del arte. Admirarlas es señal infalible de un temperamento provinciano. Con todo y con eso, ellas siguen. Ayer la señora Arundel se empeñó en que me asomara a la ventana para contemplar el glorioso atardecer, como ella decía. Naturalmente tuve que mirarlo; la señora Arundel es una de esas liadísimas filisteas a las que no se les puede negar nada. Y ¿qué era aquello? Era sencillamente un Turner de muy segundo orden, un Turner de una época mala, con los peores defectos del pintor amplificados y exagerados del primero al último. No tengo inconveniente, claro está, en reconocer que la Vida comete muchas veces el mismo error. Produce sus Renés falsos y sus Vautrins de pacotilla, como la Naturaleza nos da tal día un Cuyp dudoso, y al otro un Rousseau más que discutible. Aun así, es más lo que nos irrita de la Naturaleza cuando hace ese género de cosas. Resulta tan tonto, tan obvio, tan innecesario. Un Vautrin falso podría ser delicioso. Un Cuyp dudoso es insoportable. Pero tampoco pretendo ser demasiado duro con la Naturaleza*”. O. Wilde, op. cit., págs. 63-65.



Pescadores en el mar. J. M. William Turner, 1796





Dos vistas del Paso de Faido. John Ruskin

Nueve años antes de la publicación de *La Decadencia de la Mentira*, John Ruskin reflexiona sobre la analogía entre las formas naturales y la arquitectura. En el capítulo dedicado a la “Lámpara de la Belleza” de su libro *The Seven Lamps of Architecture* (1880) se pronuncia en los siguientes términos: *“En el exordio del capítulo precedente hemos afirmado que el valor de la arquitectura depende de dos características distintas: lo uno es la impronta que ella recibe de la potencia creativa del hombre; el otro, la imagen que ella produce de la creación natural. He intentado de mostrar en que modo su majestad fuese atribuible a una afinidad con la fatiga y el trabajo de la vida humana (una afinidad que se percibe tanto indistintamente en el oscuro misterio de la forma como en las tristes tonalidades de los sonidos). Pretendo ahora delinear que el elemento más feliz que concurre a su perfección consiste en una noble representación de imágenes de belleza, derivadas principalmente de las apariencias externas de la naturaleza orgánica”*.<sup>87</sup> Ruskin expresa la convicción de que no hay formas concebidas sin que en alguna parte del Universo haya otra parecida y ve en la morfología natural un homenaje y una continuación de la creación.

El arquitecto inglés no sugiere la imitación directa de las formas naturales sino su interpretación abstracta. La importancia que adscribe a la decoración como parte integrante de la arquitectura lo induce a conceder un cierto privilegio a la forma ornamentada: *“No pretendo aseverar que cada feliz disposición de líneas sea sugerida directamente por un objeto natural, sino que todas las líneas bellas son adaptaciones de aquellas que son más comunes en el mundo externo; y que según la complejidad de su agregación, la semejanza a la obra de la naturaleza, como modelo y ayuda, debe ser perseguida más de cerca y más claramente observada; y que más allá de cierto punto, y es un punto muy bajo, el hombre no puede avanzar en la invención*

---

<sup>87</sup> “Nell’esordio del capitolo precedente abbiamo affermato che il valore dell’architettura dipende da due caratteri distinti: l’uno è l’impronta che essa riceve dalla potenza creativa dell’uomo; l’altro, l’immagine che essa produce della creazione naturale. Ho tentato di mostrare in che modo la sua maestà fosse attribuibile a un’affinità con la fatica e il travaglio della vita umana (un’affinità che si percepisce tanto distintamente nell’oscuro mistero della forma quanto nelle meste tonalità dei suoni). Intendo ora delineare l’elemento più felice che concorre alla sua perfezione, che consiste in una nobile rappresentazione d’immagini di bellezza, derivate principalmente dalle apparenze esterne della natura organica”. J. Ruskin, *Le Sette...*, op. cit., págs. 137-180.

de la belleza sin imitar directamente las formas de la naturaleza”,<sup>88</sup> propone en *Las Siete Lámparas*.

Para aclarar esta concepción del recurso a las formas naturales como punto de llegada del proceso de proyectación, Ruskin recurre a ejemplos que tienen un cierto interés poético y transmiten una idea que influyó más adelante sobre la arquitectura moderna: “Así, en el templo dórico el triglifo y la cornisa no han nacido de la imitación, o imitan sólo las incisiones artificiales de la madera. Ninguno definiría estos bellos elementos. Si producen alguna impresión es por su severidad y simplicidad. La acanaladura de las columnas, que no hay duda era para los griegos el símbolo de la corteza del árbol, en origen era imitativa, y asemejaba vagamente a muchas estructuras orgánicas acanaladas. Se siente enseguida la belleza, pero de un orden inferior. Todavía: el capitel dórico no era imitativo, sino que toda su belleza estaba subordinada a la precisión de su ovalo: una curva natural bastante común. El capitel jónico (a mi modo de ver, como invención arquitectónica, excesivamente humilde) no dependía menos, para toda la belleza de la que era capaz, de la adopción de la línea espiral, quizá la más común de todas aquellas que caracterizan los órdenes inferiores de organismos animales y sus estancias. No era posible progreso posterior sin una imitación directa de la hoja de acanto (...) El arco románico es bello, como línea abstracta. Su modelo está siempre delante de nosotros en la línea curva que nos aparece en la cúpula del cielo y en el horizonte de la tierra (...) La columna cilíndrica es siempre bella, porque Dios así ha modelado el fuste de cada árbol agradable a la vista. El arco apuntado es bello: es la parte terminal de cada una de las hojas que se agitan al viento del verano, y sus versiones más afortunadas son trasladadas directamente del trébol de los campos o de la corola de las flores: Más allá la inventiva del hombre no podía empujarse, sin recurrir a la abierta imitación. El paso siguiente fue recoger las flores mismas y entrelazarlas

<sup>88</sup> “Non intendo asserire che ogni felice disposizione di linee è suggerita direttamente da un oggetto naturale, ma che tutte le linee belle sono adattamenti di quelle che sono più comuni nel mondo esterno; e che a seconda della complessità delle loro aggregazioni, la somiglianza all’opera della natura, come modello e aiuto, dev’essere più chiaramente osservata; e che oltre un certo punto, ed è un punto molto basso, l’uomo non può avanzare nell’invenzione della bellezza senza imitare direttamente le forme della natura”. J. Ruskin, *Le Sette...*, op. cit.



John Ruskin. De arriba abajo: Diagrama lineal que delimita el perfil ideal de la villa inglesa. Analogía entre los techos de una casa de campo francesa y el perfil lejano de los montes. Analogía entre las cumbres alpinas sobre Chamonix y una muralla urbana en ruinas.



Cascadas de la Folie en Chamonix. John Ruskin, 1849

en sus capiteles”.<sup>89</sup>

Las ilustraciones del libro *Modern Painters* (1843) ejemplifican con claridad este modo de ver desde la arquitectura a la Naturaleza y viceversa. Por ejemplo, la relación analógica establecida entre el perfil de paja de una casa de campo y el perfil lejano de las montañas, o la observación analítica de la disposición de ramas de un fresno enfrentadas con la disposición de los nervios de una bóveda ojival. Lo que le interesa al arquitecto inglés es lo que acerca la belleza de las cosas artificiales a la belleza de la Naturaleza. Esta cercanía se hace más evidente cuando los objetos, gastados por el uso o por el tiempo, pierden su absolutismo geométrico y son mirados no como hechos aislados sino como componentes de un ambiente determinado.

Otros dibujos de *Pintores Modernos* están dedicados a las “reglas” que tienen las estructuras naturales y que pueden ser trasladadas tanto a la arquitectura como a la pintura de paisajes. La lámina 56 del quinto volumen al ilustrar la ley de ramificación es, en cierta medida, profética. Porque construyendo el perfil geométrico de un árbol sobre la base del triángulo equilátero, Ruskin prefigura uno de los clásicos ejemplos de la matemática de los fractales ilustrado por Mandelbrot en su libro *The Fractal Geometry of Nature* (1977). Pero también recuerda los textos contemporáneos

---

<sup>89</sup> “Così, nel tempio dorico, il triglifo e il cornicione non sono nati dall’imitazione, o imitano soltanto le incisioni artificiali del legno. Ma nessuno definirebbe belli questi elementi. Se ci fanno una qualche impressione è per loro severità e semplicità. La scanalatura delle colonne, che non dubito fosse per i greci il simbolo della corteccia dell’albero, in origine era imitativa, e assomigliava vagamente a molte strutture organiche scanalate. Vi si sente subito la bellezza, ma di un ordine inferiore. Ancora: il capitello dorico non era imitativo, ma tutta la sua bellezza era subordinata alla precisione del suo ovolo: una curva naturale quanto mai comune. Il capitello ionico (a mio modo di vedere, come invenzione architettonica, eccessivamente dimesso) nondimeno dipendeva, forse la più comune di tutte quelle che caratterizzano gli ordini inferiori degli organismi animali e delle loro dimore. Non era possibile progresso ulteriore senza un’imitazione diretta della foglia di acanto (...) L’arco romanico è bello, come linea astratta. Il suo modello è sempre davanti a noi nella linea curva che ci appare nella volta del cielo e nell’orizzonte della terra. La colonna cilindrica è sempre bella, perchè Dio così ha modellato il fusto di ogni albero piacevole alla vista. L’arco a sesto acuto è bello: è la parte terminale di ciascuna delle foglie che si agitano nel vento d’estate, e le sue versioni più fortunate sono mutate direttamente dal trifoglio dei campi o dalla corolla dei fiori. Più in là di così l’inventiva dell’uomo non poteva spingersi, senza ricorrere all’aperta imitazione. Il passo successivo fu di raccogliere i fiori stessi e di intrecciarli nei suoi capitelli”. J. Ruskin, *Le Sette...*, op. cit.

de los arquitectos suizos Herzog & de Meuron: *La Geometría Oculta de la Naturaleza* (1989) o el catálogo de una exposición canadiense, dedicado a su obra, titulado *Natural History* (2002). A partir de John Ruskin, el paisaje alcanza su mayoría de edad, aunque aún habría de esperar a mediados de siglo para que fuera utilizado con decisión por los arquitectos como material de proyecto.

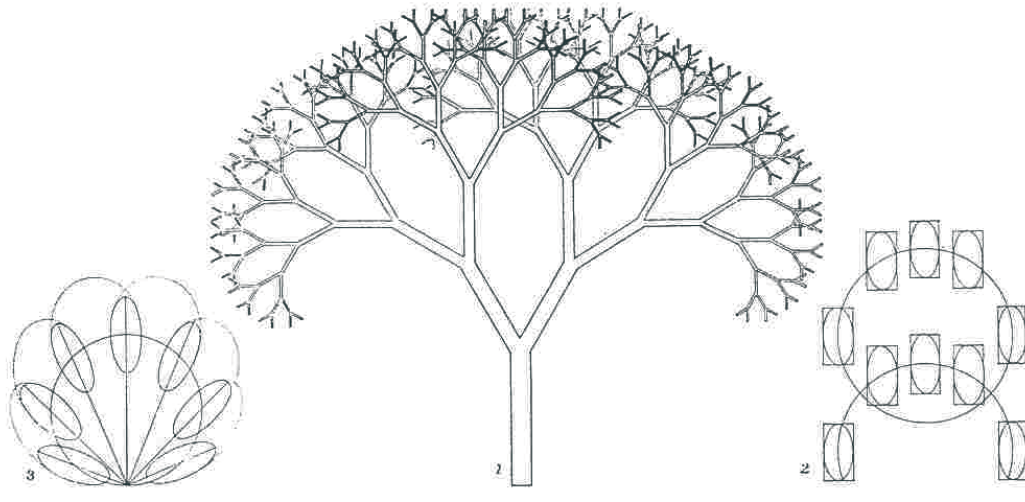
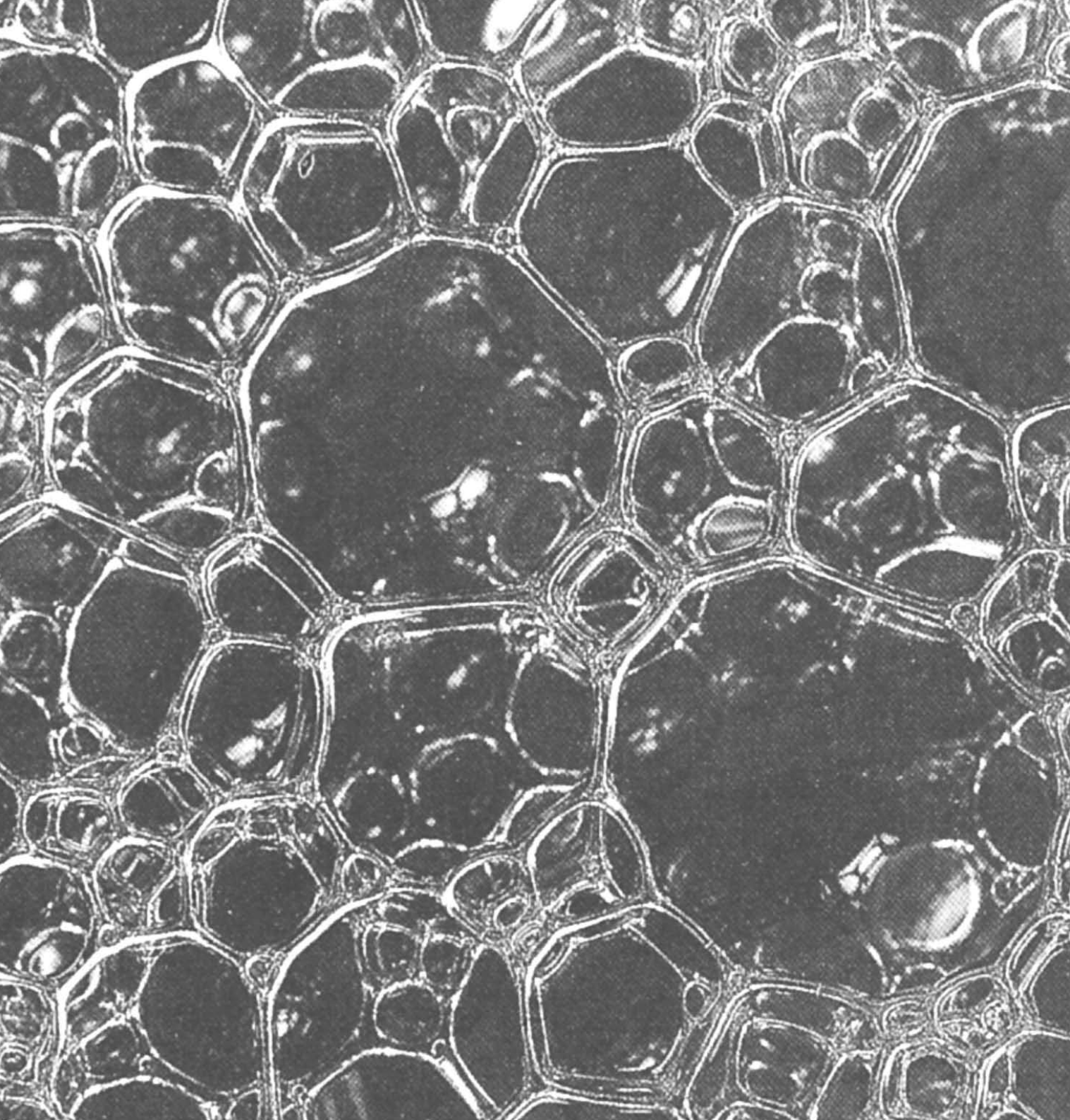


Lámina 56 de *Modern Painters*, John Ruskin. Dibujo en el que se investiga la ley de la ramificación. Con un siglo de anticipación ha singularizado en la estructura de un árbol la autosimilaridad y, por tanto, el carácter fractal de las estructuras naturales. Un concepto que será definido matemáticamente por Benoit Mandelbrot y empleado por Herzog & de Meuron en sus proyectos recientes.







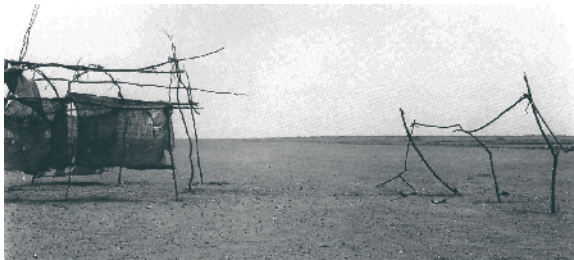
## V. Nuevos modos de pensar. Nuevas interpretaciones de la Naturaleza

Benedetto Croce mantenía, a principios del siglo XX, que la Naturaleza es bella sólo para quien la contempla con ojos de artista y, por tanto, un paisaje es estéticamente válido sólo cuando se ve “*con la cabeza entre las piernas*”, es decir, de modo anómalo, antinatural.<sup>1</sup> A pesar de esta aguda afirmación, hoy en día un paisaje se puede observar desde muchos puntos de vista, incluso en movimiento y no tiene porqué estar enmarcado. Para quien reflexiona sobre la naturaleza de lo construido, los elementos que el hombre dispone en la Naturaleza y la manera de hacerlo, hay dos formas de observación privilegiadas, no necesariamente estáticas. Estas dos modalidades corresponden al refugio y al camino, es decir, los puntos de quien habita establemente en un lugar, hogar protegido por Hestia; o quien recorre el espacio abierto, protegido por Hermes, dios de los caminantes. Uno desde el interior de la morada, observa el horizonte lejano, los campos de cultivo, los fenómenos de la Naturaleza; el otro desde el espacio abierto, observa la silueta lejana de la ciudad, refugio nutrido por un paisaje que actúa como fondo y comentario.

---

<sup>1</sup> “È stato osservato che, per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che guardando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, el paesaggio ci appare come uno spettacolo fantastico, che la natura è bella solo per chi la contempi con occhio d'artista; che zoologi e botanici non conoscono animali e fiori belli; che il bello naturale si scopre (ed esempi di scoperte sono i “punti di vista” additati da artisti e da uomini di fantasia e di gusto); che, senza il concorso della fantasia, nessuna parte della natura è bella, e che, per tale concorso, secondo le varie disposizioni d'animo, uno stesso oggetto o fatto naturale è ora espressivo ora insignificante; che infine non esiste alcuna bellezza naturale alla quale un artista non farebbe qualche correzione”. B. Croce, cit. en B. Zevi, *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e Città*, Tascabili Newton, Roma 1994, pág. 11.

En la primera parte se ha visto cómo el paisaje es una estratificación de significados, en los que la mirada deja transparentar un acuerdo profundo, una decodificación que conlleva la herencia biológica de la especie, una memoria ancestral que puede hacer de la lectura del paisaje un modelo ideal. El geógrafo Jay Appleton ha aportado una explicación persuasiva para esos mecanismos psicológicos que determinan estas sensaciones de tranquilidad, de implicación, de ensimismamiento, desasosiego, etc. Observando paisajes reales o pintados que presentan ciertas características morfológicas e introduciendo la noción de “simbolismo natural” contrapuesto al simbolismo cultural, Appleton parte de consideraciones de antropólogos que han reconocido en la sabana el tipo de ambiente en el cual los primeros homínidos establecieron su estancia.<sup>2</sup>



Vista del horizonte en una pradera desértica



Ideograma chino que significa *resguardo*

De esta memoria ancestral, casi genética, dependería en la pintura de paisaje la preferencia por situaciones análogas, en las que se resalta el horizonte y la vegetación, se percibe el movimiento natural del terreno, exaltando la percepción del espacio y por tanto de la lejanía. Individualizando este modelo ideal, que subyace en nuestra lectura del paisaje, introduce una serie de conceptos claves, como el lugar del nido o la tierra del forraje, junto a otras parejas de nociones contrapuestas. A partir del equilibrio de las mismas, descendería o aumentaría la capacidad de un determinado paisaje, real o pintado, para satisfacer una exigencia psíquica profunda.

La presencia en una vista de la polaridad refugio-expectativa es algo continuamente recurrente en las pinturas de paisajes; pero también es una clave importante para entender la relación de implicación y ensimismamiento que se establece entre observador y paisaje como hecho concreto, como ocasión de contemplación y goce estético, porque la noción de refugio está estrechamente ligada a la arquitectura, a la casa (y a la cabaña como directo precedente de la casa). También existe la categoría de la perspectiva-expectativa, ligada en la pintura a la apertura

---

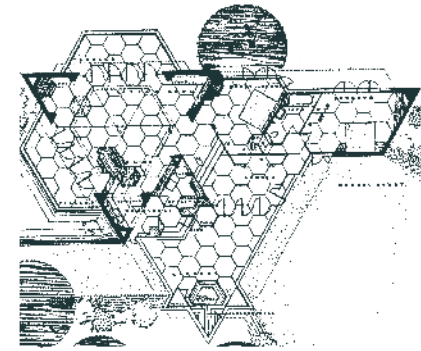
<sup>2</sup> De este autor véase al respecto: J. Appleton, *The Symbolism of Habitat*, Seattle-London 1990; J. Appleton, *The Experience Landscape*, London-New York 1975; J. Appleton, *The Poetry of Habitat*, Hull 1978; J. Appleton, *Landscape in the Art and the Sciences*, Hull 1980.

del paisaje hacia el infinito, a la evocación de la lejanía y a la riqueza de informaciones relativas a la accesibilidad y habitabilidad de la tierra, y que tiene una fuerte valencia arquitectónica, no sólo porque la presencia de la arquitectura acentúa a menudo el sentido de profundidad y habitabilidad sino porque la arquitectura misma, especialmente en el interior del contexto urbano, se presta a ser leída e interpretada en términos de profundidad perspectiva, de sugerencia ilusoria de una ideal accesibilidad de espacios que sólo el ojo puede recorrer verdaderamente, pero que dan al observador la impresión de ser llevado en un viaje o al menos de seguir la narración de un imaginario diario de viaje que el ojo comunica a la mente. De estas observaciones se deduce la importancia para la lectura y valoración del paisaje en relación con la ciudad, con los edificios.

En la capítulo anterior hemos tratado de presentar, siquiera esquemáticamente, las relaciones históricas entre Arquitectura y Naturaleza, a través de la imitación. Esa somera historia ha debido servir, al menos, para mostrar la pervivencia teórica a lo largo de los siglos de una estructura modelo-copia en arquitectura, y cómo esta estructura desaparece por completo con la aparición del sujeto moderno en el siglo XVIII. Pero desaparece también la Naturaleza como modelo perfecto, terminado y completo a imitar y aparece un nuevo concepto vivo, dinámico y en constante evolución: el paisaje. Una noción a través de la cual se comienza a pensar de una manera, completamente nueva, la relación entre Arquitectura y Naturaleza.

Las observaciones de Appleton ayudan a entender también la polaridad en la que se moverá la arquitectura moderna. Una oposición de valores como ingrediente indispensable de la armonía, del sentido de intensificación de la experiencia perceptiva, y como analogía entre lo natural y lo arquitectónico, entendida a través del paisaje y, por último, como la capacidad de la arquitectura de poder llegar a ser también Naturaleza.

A finales de la segunda década del siglo XX, al funcionalismo “maquinista” arquitectónico se le opuso con entusiasmo otro, llamado “organicista”, basado en un funcionalismo biológico que explicaba



*Ralph Jester House. Frank Lloyd Wright, 1938*



*E. A. Smith House, Frank Lloyd Wright, 1939*



Perspectiva de la *Hardy House*.  
Frank Lloyd Wright, 1905

las formas como consecuencia natural de las estructuras de la Naturaleza.<sup>3</sup> Sin embargo, las condiciones habían cambiado. Ya no era posible la interpretación clásica de la Naturaleza como modelo acabado y perfecto que negaba el devenir y la diversidad, pero también se comenzaba a sospechar que tampoco era posible ensalzar el mundo terreno a la perfección incorruptible de los cielos. Surge un vuelco visual y perceptivo de la relación figura-fondo, se define el vacío como figura, atribuyéndole al mismo no sólo un valor positivo, concreto y fáctico en la configuración de la arquitectura, sino elevándolo a síntesis expresiva, a momento esencial, fenomenológico de apropiación del espacio, como una especie de reino amplificado de la presencia del hombre. Aparecerán: la centralidad de la experiencia del espacio cóncavo, como lugar de ampliación corpórea y vital para el sujeto, en las arquitecturas de Wright o de Scharoun; las manipulaciones perceptivas de Le Corbusier con su *promenade architecturale* como lugar de paso físico-simbólico entre la imagen enmarcada del paisaje como fondo y su actualización como figura en el espacio terraza-jardín.

Es cierto que, tal y como mantiene Javier Maderuelo, “*la modernidad abandona el paisaje porque el paisaje carece de límites concretos. La tarea de la modernidad se centra en la representación de objetos abarcables, con contornos*”.<sup>4</sup> Sin embargo, Kenneth Frampton estudiando algunos proyectos particularmente atentos al tema de la relación Hombre-Naturaleza llega a determinar, en la obra de los pioneros del Movimiento Moderno, diferentes acercamientos indirectos al tema del paisaje.<sup>5</sup> En su ensayo *In search of the Modern Landscape* (1991) el historiador anglosajón recorre críticamente algunos textos de la modernidad arquitectónica analizando las modalidades de transformación de la Naturaleza, entendida ya como paisaje, redescubriendo así la raíz moderna del tema del paisaje como material de proyecto.

---

<sup>3</sup> Frampton precisa que el uso del término *orgánico* no sirve para indicar la utilización de una gramática directamente reconducible al tema de la Naturaleza. K. Frampton, “In Search of the Modern Landscape”, en VV.AA., *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, MoMA, New York 1991, págs. 43.

<sup>4</sup> J. Maderuelo, op. cit., pág. 12.

<sup>5</sup> K. Frampton, “In Search...”, op. cit., págs. 42-61.

Uno de estos acercamientos está ligado a la reelaboración de la arquitectura griega, cuyo carácter primario es lo construido que se relaciona con la “*vastness of space and time*”, es decir, a la arquitectura concebida en relación a la inmensidad y lo absoluto del espacio y el tiempo. En este sentido, la arquitectura griega es “*fundamentalmente una arquitectura de los espacios externos o, si se prefiere, una arquitectura enclavada en el paisaje*”.<sup>6</sup> Entre los pioneros del Movimiento Moderno, a pesar de su notable diversidad, Frampton caracteriza a Le Corbusier y a Mies van der Rohe como los artífices de un acercamiento moderno al paisaje derivado de la arquitectura griega. El primero, demostrando su atención al evocador poder del paisaje y a la manipulación de su relación con el hombre a través de la *promenade architecturale*. El segundo, a través del reclamo de la arquitectura clásica y al uso de una “*estética desmaterializada en la cual lo artificial y lo natural se funden*”.<sup>7</sup>

El desarrollo de la arquitectura moderna coincide con la crisis de la Modernidad. La interpretación de ésta, se da a partir de lo que Friedrich Nietzsche llamó “*la muerte de Dios*”, es decir, desde la desaparición de cualquier tipo de referencia absoluta que de algún modo coordine el sistema de nuestros conocimientos y nuestros valores a la hora de articularlos en una visión global de la realidad. La crisis del pensamiento es la crisis producida por esta pérdida de fundamento y por la pérdida, en el campo artístico, de un proyecto que se produciría desde un propósito de representación. El proyecto de la Ilustración participa de la idea de que es posible encontrar un absoluto de la realidad, por la cual el arte, la ciencia, la práctica social y política se puede construir en base a una racionalidad global. Cuando este sistema entra en crisis, dice Solà-Morales, se llega ante una situación crítica de la contemporaneidad y ante la crisis el proyecto moderno en arquitectura. En el campo estético las experiencias literarias, pictóricas, arquitectónicas ya no podrán producirse a partir de un sistema. No sólo desde un sistema cerrado como era el sistema premoderno, sino ni siquiera desde la ilusión del nuevo sistema que los pioneros modernos pretendieron establecer.

<sup>6</sup> R. Moneo, “Notas sobre la arquitectura griega”, en *Hogar y Arquitectura*, nº 59, Madrid 1965, pág. 70.

<sup>7</sup> “*dematerialized aesthetic in which the artificial and the natural are fused together*”. K. Frampton, “In Search...”, op. cit., págs. 43-44.



Paisaje nórdico. Gunnar Asplund

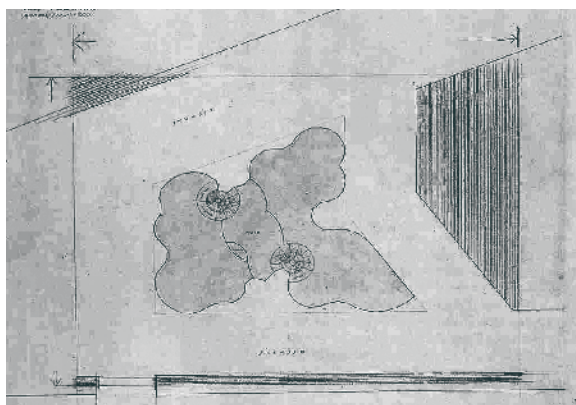


Paisaje invernal. Alvar Aalto, 1914





Rama de higuera, España. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1951



Planta para un rascacielos de vidrio. Mies van der Rohe, 1922

Las propuestas de arte y arquitectura contemporánea se deberán construir no a partir de una referencia inamovible, sino con la necesidad de proponer para cada paso, simultáneamente el objeto y su fundamento.<sup>8</sup>

En el sistema premoderno lo estético era un área específica ligada a la práctica de lo concreto. En la experiencia contemporánea, a través de lo estético se reconoce, según Solà Morales, el modelo de nuestras experiencias más ricas, más vivas, más verdaderas en relación a una realidad de perfiles confusos. En la obra de arte está lo más vivo, lo que es sentido como “experiencia” en la que se funden el sujeto perceptor de la realidad y la misma realidad. Las experiencias estéticas son el modelo más sólido de una construcción débil de la realidad. Tienen una posición periférica pero adquieren valor de paradigma, y por tanto adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea. Pero esta experiencia estética no se constituye como un sistema desde el cual pueda deducirse la organización de la realidad. El universo artístico actual es percibido desde experiencias que se producen puntualmente, diversificada y heterogéneamente por lo que la aproximación a lo estético se produce de manera débil, fragmentaria y periférica, negando la posibilidad de que la misma acabe convirtiéndose en una experiencia central.

La noción de espacio como una categoría propia de la arquitectura es una noción moderna, mantiene Solà,<sup>9</sup> emerge en la cultura centroeuropea al mismo tiempo que, en el ámbito de la ciencia, entra en crisis la concepción euclidiana del espacio como una continua, homogénea y estable determinación del universo tridimensional. La teoría de la relatividad de Einstein modificó la moderna noción de espacio, asociándola inseparablemente del tiempo y estableciendo una permanente mutabilidad del mundo físico entre los parámetros espacio-tiempo. Esto ocasionó un replanteamiento de las ciencias físicas, biológicas y psicológicas, que fue paralela a la aparición de una serie de escritos en filosofía y otras disciplinas en los que se plantea la idea de un nuevo tipo de imitación completamente diversa a la premoderna.

<sup>8</sup> Cfr. I. de Solà Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1995, págs. 66-70.

<sup>9</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 111.

El concepto de espacio arquitectónico, continua Solá, adoptado desde Adolf Behne a Siegfried Giedion, de Wright a Mies van der Rohe, de Picasso a Duchamp proponía novedades fundamentales para el nuevo arte nacido de la crisis del clasicismo. El espacio mismo era el que resultaba de una proposición arquitectónica, las infinitas experiencias espacio-temporales que la arquitectura podía crear eran el objeto final de la invención artística de la misma. La creatividad espacial debía



Vista de Florencia por Le Corbusier, 1907

producirse a través de mecanismos psicológicos: las diferentes visuales, el tacto, el movimiento del cuerpo establecen las condiciones de la experiencia del espacio de manera que la producción de nuevos espacios está ligada a la explotación de los mecanismos perceptivos del hombre.<sup>10</sup>



*Campo nevado en Chorin.* Bruno Taut, 1903

En este contexto, el paisaje surge también como un espacio susceptible de ser manipulado, en determinados casos, es tomado incluso como modelo. El término paisaje existía y era conocido desde el siglo XVII, pero se entendía como algo específico de la pintura o de la literatura. Hasta que el

---

<sup>10</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 114.

concepto no es asumido como propio y empleado con intención por los arquitectos para los objetivos de su trabajo, no se podría considerar que existe el paisaje como elemento del proyecto arquitectónico.

A pesar de ello, las miradas de los protagonistas de las vanguardias arquitectónicas, muestran cierto interés por el paisaje. Primero en sus años de aprendizaje desde el punto de vista pictórico, y después en sus obras, desde el punto de vista del que está dentro del paisaje. Pero sus prioridades eran otras y todavía no se llega a individualizar el paisaje como un tema que afecte directamente al trabajo del arquitecto. Pero, no obstante, los maestros dejaron una especie de semilla, una nueva forma de mirar que acabará decantando, a mediados del siglo XX, cuando los arquitectos consideren al paisaje como un material más de proyecto. Por ello, es interesante analizar, con otro punto de vista, las raíces modernas de la relación entre arquitectura y paisaje. Para esto será necesario e imprescindible analizar el proceso de proyecto de estos arquitectos, para comprender cómo y de qué manera entendieron o tuvieron en cuenta al paisaje en sus obras y proyectos.

Contemporáneamente, con el objetivo de superar la crisis de pensamiento de la Modernidad, surgirán en diferentes disciplinas aportaciones de: Jung, Bergson, Mircea Eliade, Scheler, Guardini, Koffka, Adorno, Piaget, etc. Autores que plantearán nuevas formas de pensar fuera del paradigma lingüístico y cuyo pensamiento servirá de base para una posterior teorización de una nueva clase de imitación. Tras la crisis de la Modernidad cambia no sólo la tradicional y premoderna relación modelo-copia, que se transforma radicalmente, sino a la acción misma de imitar. La imitación de un modelo en la contemporaneidad no supondrá ceder a deseos o impulsos irreflexivos, ni copiar, sino que, por el contrario, abre al sujeto la posibilidad de acceder a la forma de racionalidad y universalidad que el modelo presenta, siguiendo la inclinación del deseo. En la nueva clase de imitación, cada uno de los elementos de su estructura conserva su autonomía, individualidad y libertad. Lo que ahora se ofrece para la imitación es el ser del prototipo, que se elige o no, en función de una decisión racional.

El concepto moderno de imitación de modelos o prototipos tiene el mérito de absorber, ampliar y superar el concepto premoderno de “imitación práctica”, que tendía a reducir el vínculo Arquitectura-Naturaleza a una relación de utilización funcional para resolver problemas análogos



*Sin título (Abetos).* Adalberto Libera, s. d.





*Pintura al óleo. Alvar Aalto, 1949*



a los naturales, sobre el plano de la abstracción. El proceso de armonización ahora es racional, interpretativo y analítico de la realidad y se produce en una doble dirección.

Es evidente que el fenómeno de la imitación siguió existiendo después de la eclosión de la Modernidad pero, como pasó con el paisaje, no interesó al pensamiento, porque no tenía ningún sentido copiar o reproducir literalmente un modelo dado. A pesar de ello, en la concepción arquitectónica moderna ha habido una pervivencia no declarada de arquetipos, modelos o referentes. Una presencia que durante el proceso de proyecto mantiene una soterrada, aunque renovada, estructura modelo-copia, que evidentemente no se acepta, ni admite; básicamente, por el prejuicio a entender la imitación como copia, pero sobre todo por entender que esta acción depende sólo del arquitecto, entendiendo al modelo como algo estático, como algo dado, inmutable. Es decir, se entiende la imitación desde la perspectiva del sujeto que imita, sin tener en cuenta al modelo. Sin investigar o entender al modelo, la conducta del imitador se convierte en simiesca, irracional, premoderna, en “*ars simia naturae*”, reproche que lanzó Alberti en el Renacimiento. La revisión que a continuación se va a emprender tiene el propósito de mostrar, la lenta, sutil e indirecta influencia de las aportaciones de los autores arriba mencionados en la arquitectura moderna, a través de su relación con el paisaje, mostrando como ejemplo las obras y proyectos de los arquitectos que se analizarán.

Las *prairie houses* de Wright no imitan el escenario de la pradera sino que interpretan la “condición” de horizontalidad, obedecen a una especie de campo magnético que las “aplata” no para reducir su presencia sino para exaltarla en un haz de líneas paralelas, cercanas a la tierra y orientadas lateralmente respecto a la visión de quien las ve. Es la tierra la que las acaba imitando.

## 1. La arquitectura orgánica de Frank Lloyd Wright y la imitación de modelos

Wright es la figura más representativa, junto con Aalto, de la *symbiosis*, (en el preciso significado griego de vida en conjunto, de convivencia) entre obra del arquitecto y obra de la Naturaleza. No es casual que ambos arquitectos sean marginales a la ortodoxia moderna.

Tampoco se puede asumir de forma simplista la definición de “arquitectura orgánica” como la negación a cualquier relación con un racionalismo extraño, a los sentimientos y a la emoción. Toda la arquitectura de Wright se puede interpretar como una potente metáfora del paisaje, entendido en su concepción plenamente fenomenológica. Apenas desaparecido Wright, en abril del 1959, la revista *Casabella* le dedica buena parte del número de mayo, en ella Enzo Paci pone en conexión el espacio de Wright, extraído en ocasiones de la experiencia de la Naturaleza, con la fenomenología husserliana.<sup>11</sup>

El principio orgánico de la forma configura un espacio que no reclama ser contemplado, sino vivido como lugar y tiempo de la experiencia. Es el “*sentido del interior como realidad*” escribe Bruno Zevi, porque en el espacio creado por Wright continúa “*la vida, los recorridos, el placer visual del hombre*”;<sup>12</sup> es un “espacio dentro del cual se vive (...) que tiene por escala al hombre, que deriva de las necesidades elementales del hombre, que casi crece desde sus actividades”. Un espacio, subraya Zevi, que es “*realidad extremadamente compleja y poliédrica, temporalizada y vivida*”,<sup>13</sup> donde el principio del tiempo no es sólo el movimiento y el camino del hombre en el espacio, sino una temporalización objetiva del espacio en el cual se compenetran el espacio-tiempo einsteiniano y el pensamiento fenomenológico.

De esta forma, la materia se convierte en generatriz del espacio y protagoniza el proceso de crecimiento y mutación orgánica en el cual el hombre se compenetra con la Naturaleza y el mundo, que –como escribe Merleau-Ponty– “*es unidad primordial de todas nuestra*



Coonley House, 1907-08

---

<sup>11</sup> E. Paci, “Wright e lo ‘spazio visuto’”, en *Casabella*, n° 227, Milano 1959, pág. 24.

<sup>12</sup> B. Zevi, *Verso un’architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant’anni*, Einaudi, Torino 1945, pág. 96 y 105.

<sup>13</sup> B. Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, trad. esp. H. Álvarez, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1959, págs. 328-329. (*Storia della architettura moderna*, Torino 1954)

*experiencias en el horizonte de nuestra vida y término único de todos nuestros proyectos*".<sup>14</sup> En Wright la experiencia vivida, como lugar fundamental de la existencia, es el principio formativo del espacio, no es la dimensión abstracta de una prefiguración resultante de una forma, sino extensión espacio-temporal en la cual confluyen un conjunto de eventos que al fundirse definen una dimensión arquitectónica en la cual el paisaje se convierte en metáfora evidente.

La obra del arquitecto americano supone un salto en la evolución de la arquitectura, quizá por ello Luigi Meneghetti lo considera como el Cézanne de la nueva arquitectura.<sup>15</sup> Igual que el pintor francés en la pintura, Frank Lloyd Wright influyó en gran parte de los arquitectos de la modernidad de las más diversas tendencias, desde Berlage a Dudok, de Loos a Hoffmann, de Tony Garnier e incluso a Le Corbusier. Persico, en una conferencia, elige la *casa Coonley* de Wright en Riverside en Illinois (1907-08) para definir los elementos figurativos en los que se basa la visión impresionista de Wright. Desde el inicio está presente en la obra de Wright el referente a la Naturaleza y su principio orgánico. En 1900, en un ensayo titulado *A Philosophy of Fine Arts* el arquitecto americano denominaba con el término *conventionalization* la capacidad, propia del artista, de destilar la belleza natural de su esencia "convencional", a través de un difícil proceso en el que el carácter natural es revelado e intensificado en el lenguaje de la piedra, afirmando que la arquitectura debe ser natural sin llegar a ser naturalista, que debe emular los principios y no las formas.<sup>16</sup>

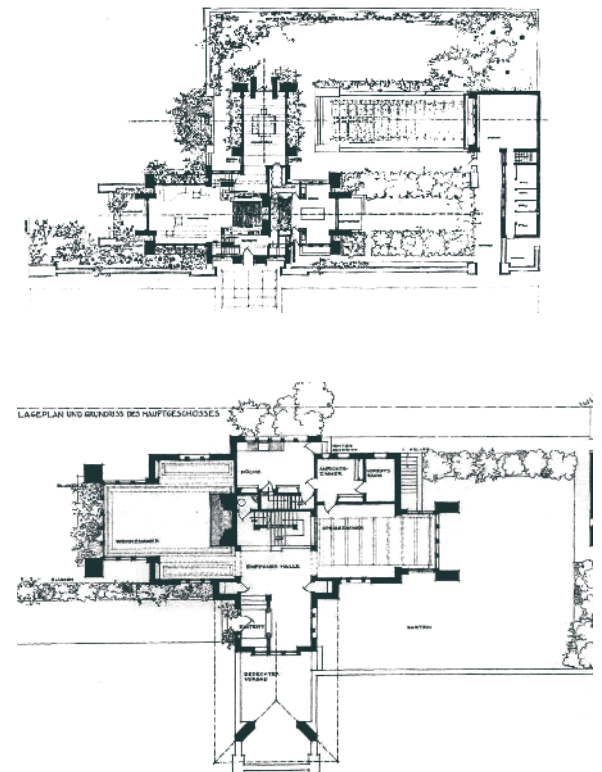
Wright asumió y asimiló en su arquitectura las reflexiones teóricas de algunos pensadores contemporáneos suyos: los filósofos H. Bergson y R.W. Emerson, el escultor H. Greenough, el poeta W. Whitman pero, sobre todo, de la obra de su maestro Louis Sullivan, cuya teoría *form follows*

---

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. esp. J. Cabanes, Altaya 1999, pág. 545. (*Phénoménologie de la perception*, París 1945)

<sup>15</sup> L. Meneghetti, *Architettura e paesaggio*, Unicopli, Milano 2000, pág. 104.

<sup>16</sup> Cfr. F. L. Wright, "A Philosophy of Fine Art", en *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, vol. I, págs. 39-44.



Plantas de *Prairie Houses*

*function* rompía el principio clásico de la forma para sustituirlo con un proceso de desarrollo interno a la naturaleza de la construcción, en la cual vida y forma son un conjunto inseparable. Los principios orgánicos de la arquitectura de Wright, publicados en 1908, explicaban a través de la simplicidad, la singularización de la construcción, la inserción de la arquitectura en el ambiente natural, la inspiración en los colores del contexto, la expresión auténtica de los materiales y la integridad espiritual de la arquitectura, una continuidad con los desarrollos de una visión estética americana, en la que la Naturaleza es el milagroso libro de los libros, la experiencia, única verdadera lectura, libro de la creación, y el paisaje una precisa metáfora estética, como representación de la Naturaleza y forma de la relación humana con el ambiente.<sup>17</sup>



*Adams House*

Perspectiva *Willits House*, 1902



Un paisaje que evoca en Wright una interpretación visual y mental del ambiente natural y cultural a partir de la imagen pastoral de un Wisconsin esencial a su formación, un territorio que no es sólo un lugar donde campos y bosques se unen en dulces colinas y amenos valles, donde el terreno sedimentario calcáreo y arenoso define la estratificada topografía, sino que es también el lugar del perfecto equilibrio entre ambiente, hombre y Naturaleza, y en el que la casa rural representa

---

<sup>17</sup> La presentación más clara del pensamiento de Wright se encuentra en el ensayo *In the Cause of Architecture* que fue publicado en mayo de 1914 en "Architectural Record", y donde sostiene los seis principios fundamentales de la arquitectura orgánica. F. L. Wright, "Por la Causa de la Arquitectura", en E. Kaufmann, B. Raeburn, *Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*, trad. esp. R. J. Velzi, Víctor Leru, Buenos Aires 1962, págs. 193-209. (*Frank Lloyd Wright. Writings & Buildings*, New York 1960)

el ideal doméstico, abierto a la Naturaleza y, sin embargo, protegido del mundo exterior, capaz de garantizar la identidad y el resguardo del individuo.

Paisaje, por tanto, como conjunto de elementos morfológicos naturales y culturales que Wright persigue en los proyectos de casas unifamiliares, buscando los sentimientos profundos de bienestar y protección definidos por el concepto de 'Home'. A partir de la celebre horizontalidad de las *Prairie Houses*, que conjugan lo calcáreo del Midwest y las amplias distancias de sus praderas con la búsqueda de un movimiento dinámico expresión de la "vida domestica" y del diálogo establecido con el lugar, los paisajes de Wright no presuponen un desarraigo de los antiguos ideales nacionales (como la armonía con la Naturaleza, la autoexpresión individual, la autonomía del núcleo familiar), sino más que nada hacen evidente la intención de dotarlos de un escenario capaz de hacerlos más funcionales y sugestivos, a través de nuevos medios expresivos y formas dirigidas a representar los valores domésticos como innovaciones en la búsqueda de una continuidad total del desarrollo espacial.

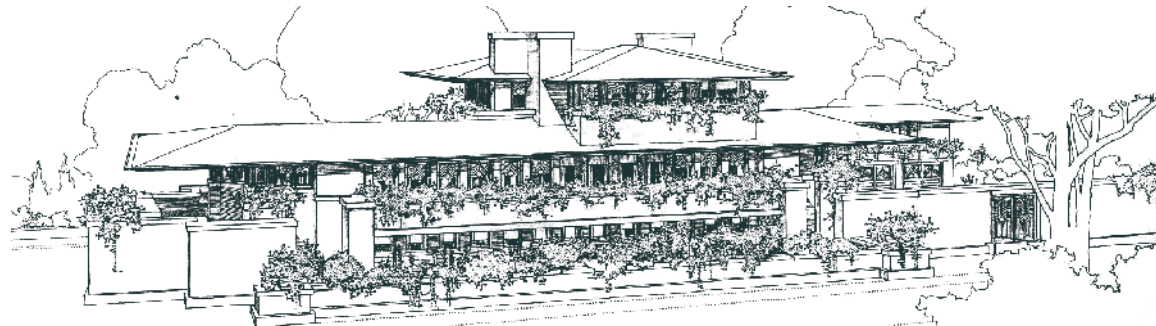
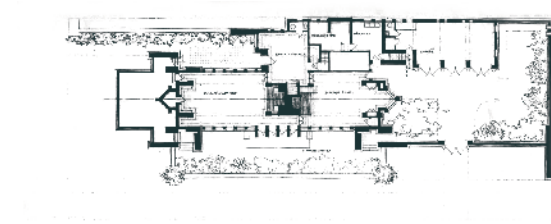
Las *Prairie Houses* se componen como un conjunto interrumpido de cavidades espaciales que parecen converger hacia la masiva chimenea central, y después salir hacia el exterior en una multitud de episodios plásticos y pequeños elementos de estimulación visual. Los frentes cada vez más abiertos de sus casas reflejan la articulación y libre configuración de los complejos espacios interiores, expresión de un *continuum* orgánico en el que se funden el espacio y el movimiento, el objeto y el sujeto, en un único conjunto integrado.

En las *Casas de la Pradera*, Wright desarrolla diversas tipologías de casa unifamiliar a través de la composición de elementos autónomos agregados de formas diversas. Las *Prairie Houses* buscan un diálogo con el entorno en el que se emplazan, como dice Wright: "*la pradera tiene su propia belleza, y nosotros deberemos reconocer y acentuar esta belleza natural. Por esto (...) aleros protectores, bajas terrazas y muros que se extienden para aislar jardines privados*". Fascinado por la cultura japonesa, que conoce en un viaje hecho en 1905, Wright asume la simplicidad de la estructura de las casas, la relación con el exterior próximo y la decoración natural como parte de la arquitectura. Los aleros de las cubiertas son el elemento que da continuidad



entre el interior y el exterior y crea espacios filtro, los jardines y las terrazas pavimentadas son el punto de contacto entre arquitectura y suelo. “*Estaba seguro que una verdadera arquitectura nace de la tierra y que, de un modo u otro, las condiciones industriales locales, la naturaleza de los materiales y el fin para el cual ha sido construida, deben inevitablemente determinar la forma y el carácter*”.<sup>18</sup>

En la *Willits House* (1902), tres de las cuatro alas de su planta cruciforme terminan en espacios ambiguos –un pórtico, la puerta para los coches y una terraza–, elementos que desarrollan la casa en un contexto tenso, buscando la transición entre exterior e interior con una secuencia espacial revelada por la línea sinuosa de los característicos recorridos de las obras de Wright. En la *Darwin D. Martin House* (1904), la extensión de la implantación planimétrica en una unidad independiente, la fragmentación y la perforación del edificio anticipan un desarrollo posterior en la *Robie House* (1906-1909) que se condensa en una cerrada sucesión de estratificaciones horizontales en las que los “techos flotantes”, basamentos y marquesinas protegidas del exterior definen un conjunto de energías plásticas, una expresión vigorosa de la materia-espacio que, subdividido en infinitas partes, se recompone con claridad en una clara unidad.



Planta y perspectiva de la *Robie House*

---

<sup>18</sup> F. L. Wright, *Architettura organica: l'architettura della democrazia*, trad. ital. A. Gatto, G. Veronesi, Muggiani, Milano 1945, pág. 45.

Un edificio orgánico es, según Samonà, “*una totalidad unitaria desde cualquier punto de vista desde el que se mire*”;<sup>19</sup> es un conjunto integrado desde el momento de su concepción inicial, porque, como escribía Wright, nada está completo en sí mismo; cada parte se completa fundiéndose en la más amplia expresión del todo.<sup>20</sup> De esta manera, cada proyecto prefigura intensas y complejas relaciones entre planta y sección, entre conjunto y detalle, en un acto de proyecto no descriptivo, pero instantáneo en su totalidad. Por esto una de las metáforas preferidas del arquitecto al definir su proceso proyectual remite al trabajo del tejedor, que conoce la trama y la medida, el modelo y el peso, los detalles y el conjunto. Una metáfora que evoca también la del campo cultivado entendido como tejido, con una propia cualidad espacial tan sutil como fundamental para distinguirlo de una superficie abstracta bidimensional.

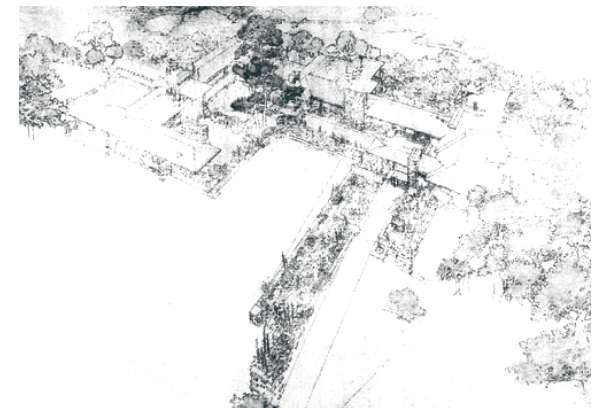
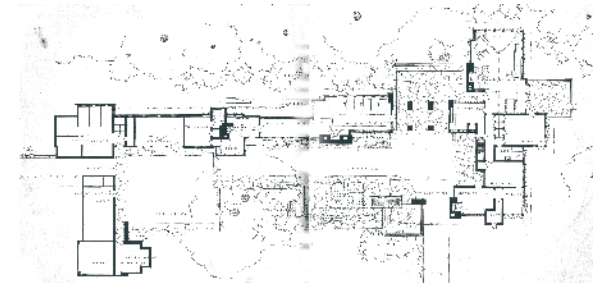
El profundo gusto por la elaboración de las superficies se encuentra en toda la obra de Wright y adquiere, en cada circunstancia, diferentes características expresivas. En Taliesin, la casa estudio de Wright cerca de Spring-Green, renacida una y otra vez de sus cenizas, la gran disponibilidad de madera y piedra local vastamente tratada, que parecía nacer directamente de las laderas de las colinas, lleva al arquitecto a la utilización de formas y materiales expresionistas. La primera “casa natural” no evoca asociaciones de paz doméstica, sino una unión más alta y espiritual, en la que ambiente natural y dimensión existencial, más que cultural, se encuentran estrechamente interrelacionadas con una estructura de crecimiento unida a las exigencias del lugar y de los hombres.

Taliesin muestra la relación que una estructura orgánica tiene con la tierra. Sus terrazas, con las viguetas revestidas de cobre, prolongan al exterior el espacio interior, los patios rodean el ambiente natural, los faldones del techo repiten las pendientes de las colinas y las masas edificadas suben y descenden con el ritmo de las alturas de Wisconsin. La exigencia de integrar la arquitectura en el ambiente tiene una raíz más profunda de la meramente visual y perceptiva; radica en la

---

<sup>19</sup> G. Samonà, “Sull’architettura di Frank Lloyd Wright”, en *Metron: rivista internazionale d’architettura*, n° 41-42, Roma 1951, págs. 35-43.

<sup>20</sup> Cfr. F. L. Wright, *El futuro de la arquitectura*, trad. esp. E. Goligorsky, Poseidon, Buenos Aires 1958. (*The Future of Architecture*, New York 1953)



Vista, planta y perspectiva de Taliesin



Casa del Lake Tahoe Summer Colony, Alta California.



Formaciones rocosas del desierto

ley del cambio orgánico por el cual la materia es un proceso dinámico que ininterrumpidamente se reorganiza. *“La mutación es la única característica inmutable del paisaje”* escribía Wright; y para éste la tierra es un proceso como todo lo que existe en el universo; las formas orgánicas comparten por tanto sus propiedades, el flujo, el dinamismo.<sup>21</sup>

Reconociendo la existencia del proceso evolutivo de la creación, la arquitectura orgánica acepta la dimensión del tiempo en todas sus manifestaciones. Taliesin *“despliega un cambio a través del tiempo medido en su expansión en el espacio”* y acepta la acción del tiempo en el proceso de alteración de las superficies. Éstas, patinadas y erosionadas, aparecen más integradas en el contexto, hasta absorber sus características visuales y perceptivas, transfiguradas en un *continuum* ambiental y atmosférico que, como en una veladura, equilibra arquitectura y Naturaleza exaltando su recíproca relación en un dialéctico desvelamiento.

La continuidad ‘materializada’ con la Naturaleza, de la que el edificio forma parte, es una característica de todas las obras del arquitecto americano, expresada con motivos formales a veces distantes y diferentes. La compleja articulación volumétrica de Taliesin subyace en los posteriores proyectos del periodo californiano, por medio de la búsqueda de una interrelación entre interior y exterior diferente, y a través de la configuración de volúmenes compactos perfilados en el espacio sobre el que se densifican nuevas vibraciones expresivas, salidas del tratamiento plástico de los muros. Se trata, como subraya Samonà, de encontrar *“en la materia viva calificaciones que permitan hacer más inmediatas las relaciones de continuidad entre atmósfera y volúmenes contruidos”* infundiendo en las superficies una extraordinaria “vibración”. En la villa *La Miniatura* (1923) en Pasadena, la luz más que penetrar por las paredes, le pertenece, infiltrándose en cada dirección a través de una envoltura luminosa en la que ésta se convierte, como escribe Zevi, en *“materia en diálogo con otras materias”*. Aquí Naturaleza y arquitectura se sienten recíprocamente condicionadas. Junto con la luz, la rica vegetación plantada en un bloque de cemento perforado, se cualifica por *“la vibración de la arquitectura y ésta, en su espesísima red cartilaginosa, extrae*

---

<sup>21</sup> Cfr. E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 344.



de la Naturaleza una precisa y densa emoción figurativa”.<sup>22</sup>

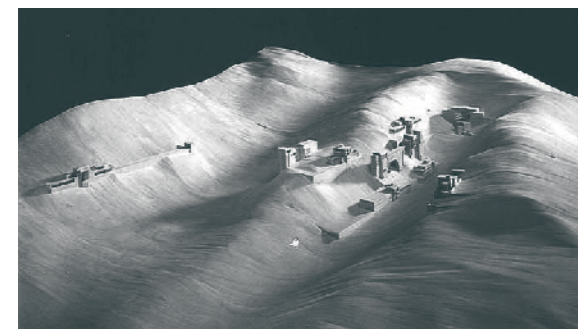
En el proyecto para el *Doheny Ranch Resort* (1921-23) ubicado en los montes de Sierra Madre, en las cercanías de Los Ángeles, la intensa relación con el ambiente boscoso del cañón disuelve la arquitectura en complejas y mágicas agregaciones volumétricas que toman un cierto aura de “restos arqueológicos” disueltos en la Naturaleza. La metáfora del tejido se realiza, en la configuración general propia de los amplios complejos turísticos de los años veinte, con una total integración entre elementos naturales y contruidos en un *continuum* territorial que resalta la calidad estética de los escenarios del entorno y evidencia el ‘trabajo’ de la Naturaleza sobre la obra del hombre.



Junto al *Doheny Ranch*, en las villas de la *Lake Tahoe Summer Colony* (1922-24) en la Alta California y en el albergue de *San Marcos in the Desert Resort* (1927-29) cerca de Chandler, Arizona, la adecuación entre la topografía del lugar y las perspectivas lejanas se consigue mediante la implantación de unidades separadas y la diagonalidad asimétrica de los volúmenes que integran la casualidad y la variabilidad como partes del ciclo natural. Una diagonalidad que recorre las siguientes obras como expresión del abandono definitivo de cualquier pretensión simétrica y como voluntad de agredir el espacio y compenetrarlo a través de conformaciones abiertas y flexibles en continuo movimiento. Como ha subrayado T. Riley la brusca aparición, después de 1923, de



Estudios para el *Doheny Ranch Resort*, 1921-23



Alzado y maqueta del *Doheny Ranch Resort*

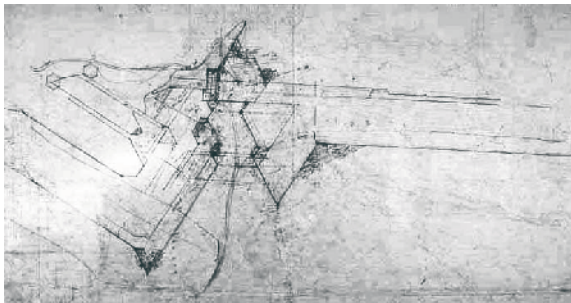
---

<sup>22</sup> G. Samonà, op. cit., págs. 37-38.



numerosos proyectos planteados sobre la diagonal y sobre mallas diferentemente orientadas, derivadas de geometrías no rectilíneas, no se puede explicar sin referencias al desierto. *“Allá afuera en los grandes espacios, una obvia simetría es demasiado invasora, creo: cansa demasiado pronto a los ojos y soffoca a la imaginación. Una obvia simetría a menudo concluye el episodio antes de que comience. Así para mí no se da obvia simetría en ningún edificio, en este gran desierto”*.<sup>23</sup>

El proyecto para el *Johnson Desert Compound and Shrine* (1922-25) en el Death Valley de California, Wright incorporaba en un gran complejo, tanto estructuras preexistentes como construcciones nuevas con ejes múltiples basados en el ángulo recto y en ángulos de treinta y sesenta grados.



Perspectivas y planta del San Marcos in the Desert Resort

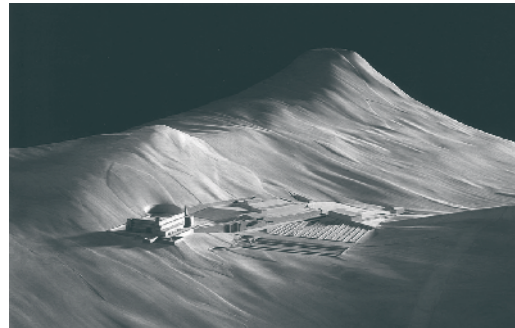
Más allá de la angulosa composición planimétrica, los propios muros están ligeramente inclinados, como en la *Hollyhock House* (1916-21) y en la *Ennis House* (1923-24) de Los Ángeles; sin embargo, en el *Johnson* también las terrazas y las espaldas de apoyo están inclinadas, siendo la imagen de un desmonte. Pero a pesar de que los perfiles inclinados de los proyectos californianos podrían estar atribuidos a una cierta influencia de la arquitectura precolombina, el mismo Wright

<sup>23</sup> *“Là fuori nei grandi spazi, un'ovvia simmetria è troppo invadente, credo; stanca troppo presto gli occhi e soffoca l'immaginazione. Un'ovvia simmetria di solito conclude l'episodio prima che cominci. Così per me non si dà ovvia simmetria in nessun edificio, in questo grande deserto”*. T. Riley, *“I paesaggi di Frank Lloyd Wright: uno schema di lavoro”*, en T. Riley, P. Reed, *Frank Lloyd Wright: Architetto 1867-1959*, Electa, Milano 1994, págs 140-157.



subrayaba la relación formal entre la dirección diagonal y la naturaleza del lugar, reproponiendo de manera diversa aquel proceso de “convencionalización” del paisaje sumergido en condensadores paisajistas de gran expresividad.

A diferencia de los fértiles campos del Midwest, el desierto no presenta ningún esquema modular, no sugiere el rítmico movimiento alterno del tejedor. A partir de esta fase diagonal, la arquitectura de Wright entró en zonas a menudo caracterizadas por amplios espacios abiertos y por la falta de esquemas ordenadores preconstituídos. Además, en el calor ardiente de un árido paisaje “*la Naturaleza, condicionada por las duras condiciones climáticas a economizar materiales*” generaba

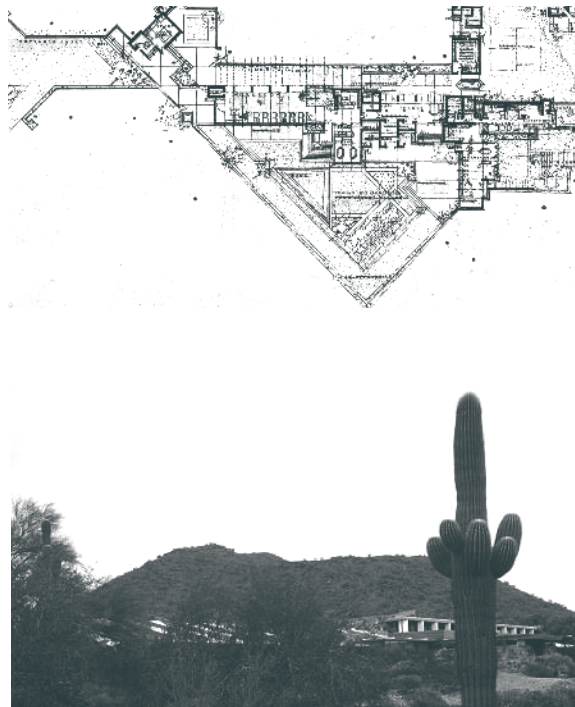


Fotomontaje de estudio y maqueta del *Johnson Desert Compound and Shrine*

formas desnudas de esencial austeridad; por tanto, Wright volvió a utilizar materiales toscos y técnicas constructivas indígenas buscando inscribirse en un orden secreto de las fuerzas naturales, tal y como ocurrió en el *Ocotillo Desert Camp* (1928-29) en Chandler, Arizona, sede temporal de trabajo durante la redacción del proyecto de *San Marcos in the Desert*. De esta forma, el paisaje nutre las arquitecturas de Wright con caracteres múltiples en los que los aspectos analógicos se superponen y confunden con el tema sustancial de la mutación orgánica que, como repetía el arquitecto, “*es el único principio provechoso y concreto que la humanidad pueda conocer*”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 278.



Planta y vista exterior de Taliesin West

Construyendo *Taliesin West* (1937-38) en el desierto de Scottsdale de Arizona, la pluridireccionalidad oblicua de las masas se difunde en los infinitos horizontes, condensando el espacio en volumetrías cuyas relación directa con el ambiente traduce la más elocuente expresión tomada del desierto. Aquí el uso de las técnicas y materiales locales, como la piedra y la mampostería en las fábricas, y la diagonalidad de los volúmenes no disuelven el edificio en el ambiente, sino ratifican el ambiente en un paisaje construido, modelado por la expresividad y la plasticidad de los volúmenes cargados de materia e interseccionados en oposición uno con otro. Reencontramos, como escribe G. Samonà, *“el espesarse de materia espacializada en volúmenes concisos y nitidamente recortados contra el cielo; (...) sentimos el estado de tensión periférica (...) reencontramos la continuidad del espacio entendido plásticamente por multiplicadas cualificaciones de materia”*.<sup>25</sup> El exterior se configura en una unidad fragmentaria como afirmación instantánea de un crecimiento potencial; el interior *“muestra el hueco concluso por diversa cualificación de la materia (...) en relación sensible a la infinidad de horizonte de alrededor”*.<sup>26</sup>

E. N. Rogers comenta en Casabella: *“En Taliesin, en Wiscosin (...), me había parecido haber entendido gran parte del verdadero Wright: entre otras cosas, el insinuarse de la arquitectura en la naturaleza y de ésta en aquella: una paz perfecta (...) Llegado a Taliesin, en Arizona, he sido envuelto en el drama de las cosas, como si cada cosa, las rocas, las plantas diabólicas del desierto, las piedras volcánicas de la construcción estuviesen allí para mezclarme la sangre y hacerla nueva. Sin embargo ninguna casualidad: lo herrumbroso, lo violáceo, el rosa, el índico de las masas ciclópeas estaban acostados y orientados sobre la superficie desnuda con la sabiduría del que hace mosaicos; hasta la naturaleza, puesta en relación con el paisaje, podía parecer hecha arte tanto que las montañas rocosas, emergentes hasta ochocientos metros de la tierra*

---

<sup>25</sup> *“l’addensarsi di materia spazializzata in volumi concisi e nitidamente stagliati contro il cielo; (...) sentiamo lo stato di tensione periferica (...) ritroviamo la continuità dello spazio inteso plasticamente per moltiplicate qualificazioni di materia”*. G. Samonà, op. cit., págs. 39-40.

<sup>26</sup> *“mostra il cavo concluso per diversa qualificazione della materia (...) in rapporto sensibile all’infinità d’orizzonte intorno”*. G. Samonà, *Ibidem*.

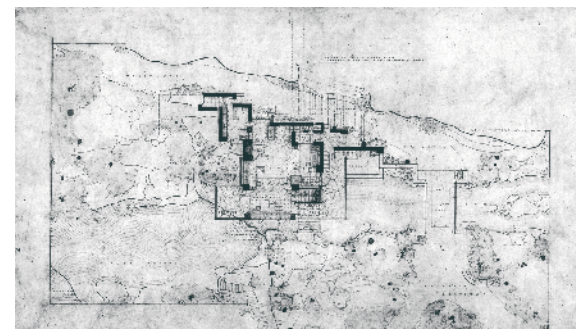
*selvática, eran profundidades de un jardín japonés”.*<sup>27</sup>

En Taliesin, Wright construye el “nido para el hombre”, un modo de sentirse acogido por un edificio y, además, en continuidad con la Naturaleza de la que el edificio forma parte. Un sentimiento que se reencuentra plenamente expresado en otra de las obras maestras del arquitecto: la *Fallingwater* donde la compenetración entre arquitectura y Naturaleza se convierte en representación emblemática de la relación hombre-mundo e integración total espacio-materia-tiempo.

En la *Casa de la Cascada* (1935-39) en Bear Run, Pennsylvania, aprovechando el dramático potencial estético de una fractura en la roca, Wright proyecta amplias terrazas salientes sobre un torrente, subrayando su dirección con elementos de cemento que exaltan una fuerte direccionalidad. Tras desechar un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright decide situar la casa justo encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitía una mejor orientación hacia el sol pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. En contraste con la pronunciada horizontalidad de la casa hacia el sur, la pared norte de la casa se presenta densa y cerrada, con muros de piedra natural, verticales y sobrepuestos, separados del escarpe por una angosta vía de acceso. *“El recorrido –como lo describe E. Frank– comienza por la orilla opuesta al barranco, al sur, y atraviesa un puentecito sobre el lado este de la casa. La primera impresión es la de una estructura estratificada horizontalmente, paralela al barranco. Pero superando el puente y yendo a lo largo de la fachada este, los elementos horizontales se entrecruzan con los tabiques de piedra que junto con el escarpe (...) comprimen bruscamente el*

---

<sup>27</sup> “A Taliesin, nel Wisconsin (...), mi era parso di aver inteso gran parte del vero di Wright: fra l'altro, l'insinuarsi dell'architettura nella natura e di questa in quella; una pace perfetta (...) Giunto a Taliesin, nell'Arizona, sono stato coinvolto nel dramma delle cose, come se ogni cosa, le rocce, le piante diaboliche del deserto, le pietre vulcaniche Della costruzione fossero lì per rimescolarmi il sangue e farlo nuovo. Eppure nessuna casualità: il ruggine, il violaceo, il rosa, l'indico dei maíz ciclopici erano accostati e orientati sulla superficie nuda con sapienza da mosaicista; perfino la natura, posta in relazione con l'opera, poteva sembrare fatta ad arte tanto che le montagne rocciose, emergente fino a ottocento metro dalla terra selvatica, erano fondali da giardino giapponese”. E. N. Rogers, “L'ultimo incontro con Frank Lloyd Wright”, en Casabella, n° 227, Milano 1959, pág. 3.



Planta baja y ubicación de la Casa de la Cascada



*espacio dentro de un estrecho conducto vertical*".<sup>28</sup> Una pérgola superior, filtro entre el espacio exterior comprimido y el espacio interior expandido, crea un ámbito oscuro que encamina al ingreso. *"Desde el continuum natural (...) un recorrido conduce a un espacio violentamente comprimido, después a la libertad de la expansión interna; de una estructura abierta prevalentemente horizontal, se pasa a un espacio vertical bastante cerrado y de aquí a la extensa profundidad espacial del interior"*.<sup>29</sup>

Con estas decisiones Wright trata de hacer sentir intensamente la Naturaleza, por medio de la cercanía, de la presencia de su constante fluir, amplificado por los desniveles de las cascadas y presente en el crecimiento de un bosque recién plantado. La intensa secuencia perceptiva y espacial produce la relación edificio-ambiente exaltando, como en Taliesin West, sus características a través de formas plásticas que realzan las potencialidades del lugar. La construcción utiliza las propiedades dinámicas presentes en el terreno. *"Así la densa materia lítica del escarpe, extendida en el edificio para constituir las pilastras de piedra natural, es fragmentada de forma creciente por su progresivo empuje contra el potente flujo espacial canalizado por el barranco. Por el contrario las salientes terrazas de cemento se proyectan en el espacio y lo penetran, empujándolo a las profundidades constructivas, a fin de que en ellas se defina humanamente"*.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> "Il percorso comincia dalla sponda opposta del burrone, a sud, e valica un ponticello sul lato est della casa. La prima impressione è quella di una struttura stratificata horizontalmente, parallela al burrone. Ma superando il ponte e procedendo lungo la facciata est, gli elementi orizzontali si intrecciano ai setti di pietra che insieme alla scarpata (...) comprimono bruscamente lo spazio entro uno stretto condotto verticale". E. Frank, op. cit., pág. 42.

<sup>29</sup> "Dal continuum naturale (...) un percorso conduce –quindi– a uno spazio violentamente compresso, poi alla libertà della espansione interna; da una struttura aperta prevalentemente orizzontale, si passa a uno spazio verticale abbastanza chiuso e da qui all'estesa profondità spaziale dell'interno". E. Frank, *Ibidem*.

<sup>30</sup> "Così la densa materia litica della scarpata, estesa nell'edificio per costituire i pilastra di pietra naturale, viene frammentata in misura crescente dal suo progresivo urto contro il potente flusso spaziale canalizzato nel burrote. Per converso le aggettanti terrazze cementizie si proiettano nello spazio e lo penetrano, spingendolo nelle profondità costruttive, affinché in esse si definisca umanamente". E. Frank, op. cit., pág. 67.



La casa aparece firmemente anclada al sólido terreno y además es protectora en su interior, como una cueva, parece hablar de un mundo en que el hombre y los procesos naturales, lo artificial y lo natural se encuentran en total armonía. Existe, sin embargo, un paisaje colonizado –con un puente y un sendero– con anterioridad a la construcción de la casa. Ésta lo que hace es reducir las distancias y focalizar las formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del cual se produce todo el espectáculo de lo natural a escala reducida, controlable. Wright responde a la Naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el que discurre el arroyo, pero también haciendo que la casa surja como las ramas del tronco de un árbol, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia Naturaleza.

Frente a la singularidad del emplazamiento, esta descomposición del volumen del edificio, en una serie de estratos horizontales sujetos por el eje vertical de la chimenea de piedra, es lo contrario de lo que hace Libera en la *casa Malaparte*, como ha señalado María Teresa Muñoz. La presencia entre lo racional-horizontal y lo vertical-emocional, el fuerte contraste de materiales muestra el deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que se apoya el edificio pero tampoco una cubierta única e identificable como remate superior; la casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos. *Fallingwater* es la imagen momentánea de cada una de sus formas, sus estratos, liberados de su apoyo sobre la tierra. La apropiación de la Naturaleza se produce a través de la inmersión total y literal en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los contrastes naturales.

A la casa suspendida en el vacío, elevada, se le superpone otra casa como cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Al dinamismo de sus formas, al movimiento de planos horizontales se superpone una imagen de inmutabilidad ante el fluir constante de la Naturaleza y de suspensión equilibrada de la vida cotidiana. Los huecos, amplias ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. La *Kaufmann House*, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más constructivo –la magnitud de sus voladizos– que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la



*Cataratas Ono*, de Hokusai.  
Dibujo de la colección de Frank Lloyd Wright



Naturaleza, sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar. Lo natural es civilizado y asequible, y la falta de apoyo, el indicio del abismo que se adivina en las vistas de la casa desde abajo. Todo está dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

El espacio interior, reducto de la vida doméstica, reproduce –con la horizontalidad de la mampostería, las carpinterías y los muebles, así como con la profusión de piedra, corcho y madera– la textura material existente en el exterior; el propio espacio de cueva, casi subterráneo, que encierra la casa tratará de escapar hacia fuera abrumado por la presencia de lo natural. La interrelación espacio-materia explica una integridad total en un solo proceso dinámico de eventos temporales: la materia, no sólo como materia constructiva sino como energía humana, es natural, se transforma en generatriz del espacio, y el espacio es dimensión de la vida en la cual Naturaleza y hombre se compenetrán en un único proceso formativo-evolutivo. La densidad, la atmósfera se puede sentir: “*casi puedes tocar el espacio*” dice Siza.<sup>31</sup> María Teresa Muñoz lo resume de la siguiente manera: “*lo que emerge del potente acto creativo de la Fallingwater, del juego dinámico entre campo ambiental y el espacio interno, es la liberación de las potencialidades humanas, la exaltación de la vida como existencia individual, en la cual el hombre no está ya en el centro del universo, sino que es el eje y la flecha de la evolución, expresión de un proceso orgánico de transformación continua en la cual siente pertenecer al mundo entero*”.<sup>32</sup>

La *Kaufmann House* con su alternancia de estratos llenos y vacíos, empuja hacia fuera el contenido doméstico en busca de una participación más estrecha con la Naturaleza conservando el mito de la cueva, de la protección de la casa frente al mundo exterior, por medio de la textura rústica de los muros de piedra y por la presión de los techos excesivamente bajos. El espacio de la *Fallingwater* se escapa por las hendiduras horizontales hasta difuminarse por la vegetación del entorno. La

---

<sup>31</sup> A. Siza, “Una conversación [con Álvaro Siza]”, en VV.AA., *Alvaro Siza. 1958-2000*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000, pág. 241.

<sup>32</sup> M. T. Muñoz, “La casa sobre la naturaleza”, en *Arquitectura*, n° 269, Madrid 1987, pág. 26.

estratificación, la forma descompuesta que da lugar a una cascada de piedra y agua, es el medio de que se sirve Wright para responder al entorno natural.

La *Fallingwater* podría verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de lo natural, en este caso las del más pausado crecimiento orgánico. Pero, del mismo modo que el teórico poder expansivo de los voladizos pasa a ser aquí el que produce un acortamiento de las distancias entre arquitectura y Naturaleza, se da también una interesante transmutación: lo horizontal asociado a lo terreno y racional, aparece flotando, mientras que lo vertical, simbólico e idealista, es pétreo e irregular y está fuertemente anclado a la tierra. Para Wright, la forma orgánica se opone a la forma mecánica y todo edificio debería ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo, haciendo surgir el ornamento de su propia forma. Contrariamente a los románticos, Wright no contrapone Naturaleza y civilización, ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la Naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación, propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la Naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones realistas, en cuanto que tienen más relación con la experiencia humana que con lo idealista de la forma.

La *Casa de la Cascada* se constituye así en un emblema de la representación identidad-infinidad en la que el espacio se convierte en captura del infinito por medio de la organización finita de las formas; no “*cualquier cosa que converge y termina en un punto del horizonte, sino cualquier cosa que desde un punto, una línea, se irradia al infinito*”;<sup>33</sup> un modo, por tanto, de percibir la Naturaleza, de hacer visible lo invisible, a través de una excepcional metáfora del paisaje en el cual, como subraya Argan, “*el punto de vista y el horizonte son ya indistinguibles*”.

Cuanto más a fondo penetró Wright en el principio de la mutación orgánica como ley y orden de la Naturaleza, en la cual “*cada simple unidad llega a ser parte de una cadena*”<sup>34</sup> y lugar de



Puente de ingreso, aproximación a la *Fallingwater* e interior

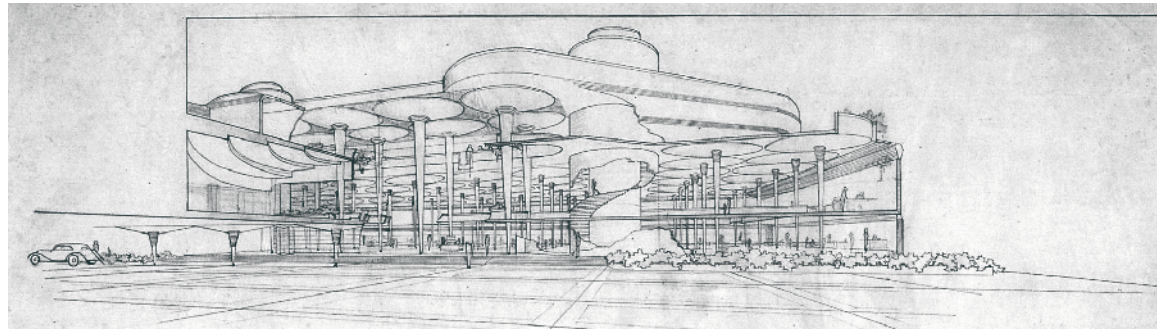
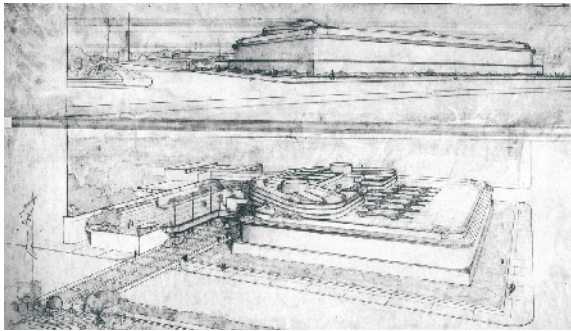
<sup>33</sup> G. C. Argan, “Introduzione a Wright”, en *Metron: rivista internazionale d'architettura*, nº 18, Roma 1947, págs. 11-12.

<sup>34</sup> E. Frank, op. cit., pág. 79.



transmisión de energía vital, tanto más sus estructuras asumieron el carácter de configuraciones abiertas, de flujos espaciales continuos, cuyo movimiento abraza el mundo para llegar a ser parte del espacio infinito. Si en la *Fallingwater* el espacio se genera de la densa materia lítica del escarpe transfigurada en arquitectura, en el *Johnson Wax Building* y en el *Guggenheim Museum* el espacio parece progresivamente liberarse de la materialidad para levitar en una dimensión totalmente fluida, como expresión del crecimiento y del devenir de la vida.

En las oficinas *Johnson* (1936-39) en Racine, Wisconsin, la ilusión del desplazamiento indefinido de materia en la unidad finita de la arquitectura ocurre sin saltos, gradualmente, conforme al



*Johnson Wax Building* en Racine. Exterior, perspectivas e interior

lento fluir de las superficies de la envoltura. Una espacialidad periférica señala el perímetro y al mismo tiempo lo niega, penetrándolo en profundidad con aceleradas tensiones a lo largo de sus superficies. Un movimiento rotatorio parece capturar el espacio exterior absorbiéndolo en el interior, donde una selva de pilastras-hongo circulares “*dan la sensación de condensarse de sustancia material (que) moviéndose como materia fluida, se expande en discos amplísimos (...) Aquí –continúa Samonà– la ilusión de movimiento se aplaca (...) en una infinidad finita de espacio que llena todo el interior, anula cualquier sentido de peso material en el techo, reabsorbe el espacio exterior que fluye como materia luminosa de las superficies curvilíneas retalladas entre disco y*

*disco*".<sup>35</sup> En Racine las formas envolventes hacen fluido y continuo el emerger de los signos, y la metáfora del paisaje asume múltiples connotaciones: desde la curva orgánica, que recuerda formas naturales en elementos estructurales, y desde el *continuum* espacio-temporal a la relación identidad-infinitud, que repropone "*aquel ser –en el nido wrightiano- terminado con la arquitectura y sin embargo extendido al espacio natural*", partícipes del flujo transformador del universo del cual el hombre es parte integrante, en el cual "*la subjetividad –como escribe Merleau-Ponty– no es la identidad inmóvil en sí*", sino es la conciencia abierta de par en par sobre el devenir del mundo.<sup>36</sup>

Si el ser coincide con el existir, el espacio como dimensión de la vida se convierte en una metamorfosis continua, en la cual no existen estabilidades permanentes porque todo está en proceso de flujo en cualquier estadio de su evolución. La espiral como emblema del desarrollo, del crecimiento y expansión hacia lo alto es, por tanto, la expresión inmediata del proceso de la vida, de un alcanzar lo infinito en el transcurso continuo de la existencia. Por esto el *Guggenheim Museum* (1943-59) en Nueva York representa la apoteosis de la filosofía de Wright, el epílogo construido de su pensamiento para el cual "*la arquitectura es vida o al menos es la vida misma que asume forma y por eso es el más verdadero registro de la vida*".<sup>37</sup>

La espiral como quinta esencia de las formas abiertas, sin principio ni fin, nunca siendo, sino llegando a ser, exalta en su configuración la concreción del espacio según la definición de Wright como una continua evolución: surtidor invisible del cual todos los ritmos brotan y al cual todos deben converger. Más allá del tiempo y del infinito.<sup>38</sup> Y porque la materia se percibe y

---

<sup>35</sup> "danno la sensazione d'avvilupparsi di sostanza materiale (che) mulinando come materia fluida, si espande in dischi amplissimi (...) Qui l'illusione di moto si placa (...) in una infinità finita di spazio che riempie tutto l'invaso, annulla ogni senso di peso materiale nel soffitto, riassorbe lo spazio esterno fluente come materia luminosa dalle superfici curvilinee ritagliate fra disco e disco". G. Samoná, op. cit., pág. 41.

<sup>36</sup> M. Merleau-Ponty, op. cit., pág. 544-545.

<sup>37</sup> E. Kaufmann, B. Raeburn, op. cit., pág. 277.

<sup>38</sup> F. L. Wright, *El futuro de la arquitectura*, *Ibidem*.





*Spiral Jetty*, Robert Smithson. Utah 1970

el espacio se atraviesa, el museo se convierte en una transposición tangible y simbólica del espacio existencial que produce en sí, inmanente, el tiempo humano como dimensión del todo. Recorriendo la rampa, el “viaje” se desarrolla en un único proceso dinámico, en la experiencia de una aventura que transforma la aventura de la vida en el proceso evolutivo, en el cual *“la realidad es continuo cambio de la forma y la forma no es más que una vista instantánea de una transición”*.

El pensamiento teórico de Wright no se entendería por completo sin las aportaciones realizadas a finales del siglo XIX por el filósofo Henri Bergson. El pensador francés se convierte en el precursor del antipositivismo con una serie de temas que pone en circulación: la vida, el tiempo, la intuición, el yo auténtico oculto. En su ensayo *Materia y Memoria* (1896) sostiene que hay que deslindar el dominio de la conciencia y del espíritu.<sup>39</sup> Si el cerebro, por un lado, anticipa el futuro para la acción presente, el espíritu actualiza, por otro, por medio de la memoria, el pasado sin interés pragmático ninguno y es en la memoria donde se despliega la duración interior, auténtica textura de las cosas.

Bergson dice que la metafísica dispone de un método propio, que llama “la intuición filosófica”, opuesto al “análisis” de la ciencia. El filósofo define la intuición en los siguientes términos: *“llamamos intuición a la simpatía por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable. Al contrario, el análisis es la operación que resuelve el objeto en elementos ya conocidos, es decir, comunes a ese objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que ella no es. Todo análisis es, entonces, una traducción, un desarrollo por símbolos (...). La metafísica es, pues, la ciencia que pretende prescindir de símbolos”*.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> H. Bergson, *Obras escogidas: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*, trad. esp. J. A. Míguez, Aguilar, Madrid 1963 (*Matière et Mémoire*, Paris 1896)

<sup>40</sup> Bergson, cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 215.



La intuición es una combinación de inteligencia e instinto. Si la inteligencia tiene por objeto el estado sólido inorganizado, discontinuo e inmóvil, Bergson define el instinto, como continuación del trabajo de la vida sobre la materia y como memoria de la especie. Pero el instinto no es suficiente, pues para llegar a la intuición se necesita una cierta conciencia, suministrada por la inteligencia.

En su último libro *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932) expresa los conceptos de “moral cerrada” y “moral abierta”,<sup>41</sup> siendo ambas dos manifestaciones complementarias de la vida.<sup>42</sup> La moral abierta es el motor de la evolución y el progreso vital. Si la moral cerrada es impersonal, la abierta descansa en la personalidad de ciertos individuos sobresalientes. “*La generalidad de la una tiende a la universal aceptación de una ley (moral cerrada), la de la otra a la común imitación de un modelo (moral abierta). (...) ¿por qué los grandes hombres de bien han arrastrado tras ellos a las multitudes? No piden nada y, sin embargo, obtienen. No tienen necesidad de exhortar; les basta existir; su existencia es una exhortación. Porque tal es el carácter de esta moral. Mientras que la obligación natural es presión o compulsión, en la moral completa y perfecta hay llamamiento*”.<sup>43</sup>

Las “individualidades admirables” que emergen sobre la naturaleza repetitiva se ofrecen como un ejemplo de creación y libertad, Estas personas no se imponen por la presión, sino que suscitan un llamamiento y este llamamiento desencadena una inclinación y una aspiración, que son formas de *emoción*. Por eso se afirma que la emoción está en el origen de la moralidad, ya que la emoción es, lo que produce movimiento, y el movimiento, como el devenir, es la esencia de la duración. Frente a la moral cerrada, que tiende a la conservación y al reposo, la imitación de modelos contribuye al progreso, es “*el entusiasmo de una marcha adelante*”. Ciertas voluntades geniales logran abrir

---

<sup>41</sup> H. Bergson, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, trad. esp. J. Salas Ortueta, J. M. Atencia Páez, Tecnos, Madrid 1996. (*Les deux sources de la morale et de la religion*, París 1932)

<sup>42</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 218.

<sup>43</sup> H. Bergson, *Las dos fuentes*... op. cit.



Guggenheim Museum, Nueva York. Perspectiva e interior



la sociedad, pasar de la solidaridad social mecánica al reino de la libertad y creatividad humanas, produciendo, a consecuencia de esa genialidad vital sin reglas, un salto en la evolución. Con su comportamiento, que trueca la presión por ligereza, la moral rebasa a la ciudad y a la nación. Los hombres así generan el anhelo de una ciudad ideal.<sup>44</sup>

La noción de moral abierta de Bergson no descansa en la presión, la coacción, la amenaza de graves consecuencias, en los elementos negativos del incumplimiento de la prescripción, sino en la exhortación, la inclinación, los elementos positivos del cumplimiento. Todos estos elementos se atribuyen a la emoción producida por ciertas personalidades superiores: imitarlas ensancha y lleva a una instancia más elevada de vitalidad y libertad.

La imitación parece que significa copiar un modelo; como los modelos los ofrece con frecuencia el pasado, se diría que la imitación, como concepto cultural, aparece asociada al culto a la tradición y a la autoridad de los clásicos venerables, sancionando, en suma, un cierto conservadurismo. La filosofía de Bergson resulta especialmente enriquecedora en este extremo particular, ya que, para él, la imitación de estas figuras privilegiadas constituye la única causa y motor reales del progreso y la evolución. Conocer, entender, transmitir y reiterar la obra de un arquitecto admirado no significa plagiar, reproducir, insistir mecánicamente, sino un avance y un salto hacia delante en el curso de la Historia. Los prototipos morales aparecen como novedad con Henry Bergson, cada uno es como una especie nueva y original, una especie de ejemplar único, que participa de la generalidad de la especie y de la exclusividad del individuo.

El principio de la evolución interior, expresado por Bergson en su libro *la Evolución creadora* (1907), hasta entonces íntima al sujeto, que discurría en lo secreto de la conciencia, aparece ahora como fundamento y raíz también de lo exterior, en forma de Vida y Evolución. Esta idea es retomada por E. Frank para ilustrar el *Guggenheim*,<sup>45</sup> siendo pertinente tanto desde el punto

---

<sup>44</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 220.

<sup>45</sup> Cfr. H. Bergson, *La Evolución creadora*, trad. esp. M. L. Pérez Torres, Espasa Calpe, Madrid 1973 (*L'Évolution créatrice*, Paris 1907)

de vista morfológico como desde el punto de vista de la síntesis del pensamiento expresado por el arquitecto americano en sus espacios fenomenológicos. Wright, aclara De Sessa, “*concibe la existencia humana como un complejo de eventos insertados en un flujo transformador; por lo que ninguna forma puede ser suficiente de modo definitivo. (...) En este sentido la forma para Wright no puede ser otra que un testimonio, seleccionada en un intervalo del flujo transformador, de precedentes transiciones (...) la reflexión momentánea —el ‘fotograma’ que sintetizando las condiciones de una cierta situación en un momento dado, ofrece la respuesta optima para aquel momento dado- de un proceso morfogenético permanentemente en evolución*”.<sup>46</sup>

## 2. Arquetipos en los proyectos de Gunnar Asplund y Alvar Aalto

El diseño del paisaje, la integración en él de los edificios y el diseño de sus elementos particulares, tanto en la Naturaleza como en lugares antropizados, fueron temas que preocuparon a los arquitectos nórdicos Eric Gunnar Asplund y Alvar Aalto a lo largo de su carrera. En Asplund, el paisaje no cumple sólo ese papel secundario y pasivo que le asignaba el Movimiento Moderno sino que, más que romper revolucionariamente con el pasado, Asplund intentó revitalizar y renovar el paisaje tradicional. La sensibilidad hacia el paisaje de Asplund se hace evidente en el concurso para el *Cementerio del Bosque*, que ganó con Sigurd Lewerentz en 1915.

El proyecto del *Cementerio del Bosque*, de Asplund y Lewerentz, fue escogido entre otros veinticinco participantes que proponían un intenso naturalismo romántico. El proyecto premiado era el único que tenía en cuenta el existente bosque nórdico, convirtiéndolo en el motivo dominante de la propuesta.<sup>47</sup> Los otros competidores eran estructurados paisajes a la inglesa, atravesados por ejes, con áreas abiertas tratadas unas veces de modo formal y otras informal. El proyecto de Asplund y Lewerentz evocaba imágenes mucho más primitivas. Los senderos que atravesaban libremente el bosque se reducían al mínimo. Las tumbas se distribuían libre e informalmente por



*Play Resort y Sport Club para Huntington Hartford, Hollywood 1947*

---

<sup>46</sup> C. de Sessa, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Tre, Roma 1990, págs. 125-126.

<sup>47</sup> Cfr. S. Wrede, “Paisaje y arquitectura. Clásico y vernacular en Asplund”, en C. Caldenby, O. Hultin, *Asplund*, trad. esp. J. J. Lahuerta, Gustavo Gili, Barcelona 1988, págs 41-46. (*Asplund*, Stockholm 1988)



el interior del bosque preexistente. Las pequeñas intervenciones, como la ordenación de dos antiguos pedregales o de la zona alrededor de la capilla mayor, encontraban el lugar gracias a su presencia escondida, en contraste con el bosque rudo y virgen del que están rodeados. La idea para el cementerio, era la de fusionar el paisaje nórdico y el simbolismo arquitectónico.

En el esfuerzo por encontrar el aspecto psicológico del pesar, intentaron aprovechar el carácter especial de un área de bosque de pinos con setenta y cinco hectáreas de superficie, ubicada al sur de la ciudad de Estocolmo. Asplund y Lewerentz rechazaron la idea tradicional de cementerio existente en Europa –una ciudad de muertos o un jardín paradisíaco– y optaron por incorporar ancestrales vínculos nórdicos que recuperar y renovar, buscando dar fuerza vital a sus paisajes tradicionales. Liberaron al proyecto de cementerio de cualquier dependencia de motivos tradicionales cristianos y confiaron en lo que el paisaje mostraba: alto y bajo, cielo y tierra, bosque y claridad, pradera y pantano, revelando asociaciones entre muerte y resurrección por medio de la dimensión espiritual del paisaje. Con una intervención mínima crearon senderos, a través del bosque, bordeados de sepulturas. En un rasgo primitivo lleno de sentimiento, diseñaron una formación rudimentaria de terrazas y una disposición de colinas con sepulturas con el objeto de reimplantar y fortalecer el carácter de un terreno con naturaleza propia.

Propuesta denominada *Tallum*, presentada por Asplund y Lewerentz al concurso de cementerio en Estocolmo



Vistas del Cementerio del Bosque, Camino de la Cruz, Pórtico y lago de la Capilla principal



En el camino del ingreso principal propusieron una gran planicie semicircular, antesala del área abierta de césped, sin huellas de sepulturas, evocando el sentimiento de paz que produce el paisaje. El único elemento que rompe el horizonte es una gran cruz de granito que crea un umbral hacia tres capillas que están en un lugar preponderante al final de ese espacio abierto. Una cruz que proporciona un fuerte simbolismo al paisaje.

Al final hay una lámina de agua que simboliza el ciclo de la vida y la muerte en eterno movimiento y sirve como fondo hacia el lugar de ceremonias al aire libre. En el lado contrario, una larga escalinata de piedra conduce hacia una significativa colina, un espacio cercado por un muro bajo, bordeado de olmos colgantes que contrasta con el cielo y marca el límite del bosque. Los árboles forman un lugar abovedado que mira hacia el área sepulcral trasera. La primera impresión del bosque original se refuerza con la alfombra de césped, provista de lápidas que, a semejanza de la capilla, se encuentran orientadas hacia el sol. La evocación de la rudeza de las extensiones nórdicas constituye un punto de partida en la concepción del cementerio y en la configuración del paisaje. Entre las referencias de Asplund y Lewerentz, además de la propia arquitectura, la pintura o el paisaje, también están los arquetipos vernaculares de la naturaleza nórdica. Con ellos aparecen libremente mezclados elementos mediterráneos y de la Antigüedad clásica, que alcanzan nuevos significados al mostrarse aislados en un bosque nórdico. El recuerdo del arquetipo y su valor emocional es la clave para entender este proyecto. El consciente mantiene un diálogo con los arquetipos del inconsciente con el propósito de reconocerlos e integrarlos. Según Jung, durante milenios el hombre primitivo proyectó sobre los sucesos de la Naturaleza sus propios arquetipos psíquicos.<sup>48</sup>



*Templo de Agrigento. Acuarela de Asplund, 1913*

---

<sup>48</sup> La teoría de los arquetipos de Jung afirma la existencia de unas imágenes primigenias o protoimágenes que se hallan en lo profundo de todo hombre. Son imágenes íntimas a cada ser individual y al mismo tiempo comunes a cada hombre, y en ese sentido son universales. Estas imágenes primigenias arquetípicas son muy difíciles de identificar. Es necesario buscar el material mismo de investigación allí donde el inconsciente haya podido desplegar su vitalidad de una manera más libre, no inhibida por el control de la conciencia. En la vida individual, los sueños, en la historia de la cultura, los símbolos de las culturas míticas, las religiones universales, las experiencias de los místicos y la tradición heterodoxa. Las imágenes contenidas en estas manifestaciones culturales no son propiamente los arquetipos originarios, sino, como cuidadosamente distingue Jung, elaboraciones secundarias de ellos que llama “representaciones arquetípicas”. En cambio, en los sueños se muestran los arquetipos sin mediación de interpretaciones conscientes. No toda imagen del inconsciente es un arquetipo, sino sólo algunas arcaicas o elementales. Además, estas protoimágenes adoptan contenidos diversos





La cruz del Báltico. Caspar D. Friedrich, 1815

El inconsciente se desplegaba entonces con naturalidad sin la presión del mundo consciente. Después, en edad histórica, surge la metafísica griega y el sentido de la individualidad y del yo consciente. A lo largo de muchos siglos el yo consciente de la metafísica convive con los ritos y dogmas religiosos, en los que el psicólogo Jung ve elaboraciones arquetípicas del inconsciente, así como en tradiciones intelectuales paralelas. Con el racionalismo ilustrado cayó la idea de Dios cristiano, como también cayeron los dioses griegos o romanos al final de la antigüedad. Mediante la razón “*se llegó a la terrible pobreza de símbolos que hoy predomina*”. El imperio de lo consciente pragmático campa por todas partes creando una situación de desierto espiritual. “*Nuestro intelecto –dice Jung- ha hecho conquistas tremendas, pero al mismo tiempo nuestra casa espiritual se ha desmoronado*”. El intelecto ha ocupado el lugar de espíritu: “*El espíritu sí puede atribuirse la patria potestas sobre el alma, pero no el terrenal intelecto, que es una espada o un martillo del hombre y no un creador de mundos espirituales, no un padre del alma*”.<sup>49</sup>

La psicología del inconsciente de Jung afirma que el más íntimo ser está estructurado en *imágenes*, más fundamentales que el lenguaje con que se revisten en el plano consciente. En consecuencia, frente al predominio metafísico del lenguaje durante siglos, que sustituyó al imaginario orgánico de los mitos, resurgen ahora estas imágenes, trayendo consigo la posibilidad de un pensar concreto. Prepara un modo de pensar en el que se concibe la realidad constituida en su más fundamental raíz por unos seres personales antropomórficos. Los arquetipos “*hacen la realidad más antropomorfa*”, dice expresamente Jung.<sup>50</sup> En segundo lugar, estos arquetipos del inconsciente son y actúan *a priori*, antes de la experiencia subjetiva, a diferencia del inconsciente freudiano. Son tan profundos que con ellos se estructura la realidad. Son como las formas a priori del entendimiento o los esquemas de la imaginación, pero personales-figurativos, más acá del lenguaje y del concepto,

---

variando por épocas culturales. Agrupa los arquetipos en cinco clases: Persona, Sombra, *Anima-animus*, Anciano sabio, Mí-mismo. Cada uno admite una pluralidad de imágenes concretas simbolizando todas el mismo arquetipo.

<sup>49</sup> C. G. Jung, *El arquetipo y el inconsciente colectivo*, trad. esp. M. Murmis, Paidós, Buenos Aires 1970, págs. 18-30. (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich 1954)

<sup>50</sup> C. G. Jung, op. cit., pág. 63.

susceptibles, por esa causa, de atraer la inclinación de la sensibilidad. Como tercera característica, los arquetipos son *colectivos*. La vivencia de los arquetipos ha sido vivida antes por todos los hombres del pasado y del futuro, y será repetida hasta el infinito.

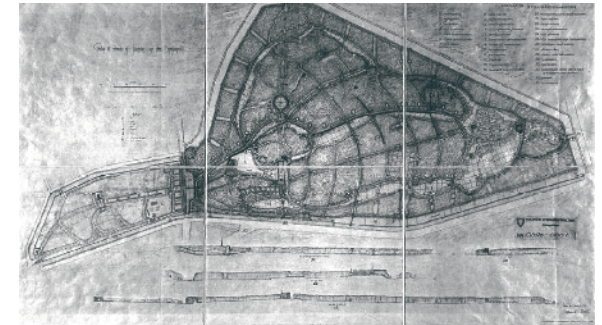
Para las sociedades de occidente: “*Dios ha muerto*”, y esto quiere decir que la imagen científica del mundo rechaza la legitimación de las proyecciones arquetípicas del inconsciente como explicativas de la realidad, de modo que las representaciones culturales arquetípicas pierden su influencia y su virtud. “*Fue necesario un empobrecimiento sin igual del simbolismo para volver a descubrir los dioses en forma de factores psíquicos, o sea, como arquetipos. (...) Desde que las estrellas cayeron del cielo y nuestros más altos símbolos se desvanecieron, rige la vida secreta en lo inconsciente. En una época y en una cultura que tuviesen símbolos, todo eso sería superfluo*”.<sup>51</sup> La tarea, por tanto, consistirá en recuperar el mito, los dioses y los arquetipos, no ya proyectados en fenómenos de la Naturaleza, sino originados y vivos en lo interior del inconsciente.

Además, del interés por los antiguos arquetipos nórdicos, Asplund y Lewerentz tenían otros referentes. El esquema formal de los arquitectos tiene su origen en la tradición romántica y pintoresca del jardín inglés, que había arraigado en Suecia con Frederik Magnus Piper, autor de los jardines ingleses de Drottningholm y de Haga.<sup>52</sup> Eric Dahlberg recogió, a finales del siglo XVII, en su obra *Suecia Antiqua et Hodierna* los más importantes cementerios antiguos y los lugares rituales del país. En esa época se construyó la *colina de las ruinas* de los jardines de Rosersberg. Piper también había evocado imágenes de parecido primitivismo en su *colina monumental* de Drottningholm. Sin embargo, la *colina de las ruinas* estaba emplazada en el extremo de un barroco jardín francés y la *colina monumental* en el ordenado y estructurado jardín inglés de Drottningholm. En ambos casos el elemento del paisaje primitivo había sido aislado y extraído de su contexto natural, para ser colocado artificialmente en otro lugar que,

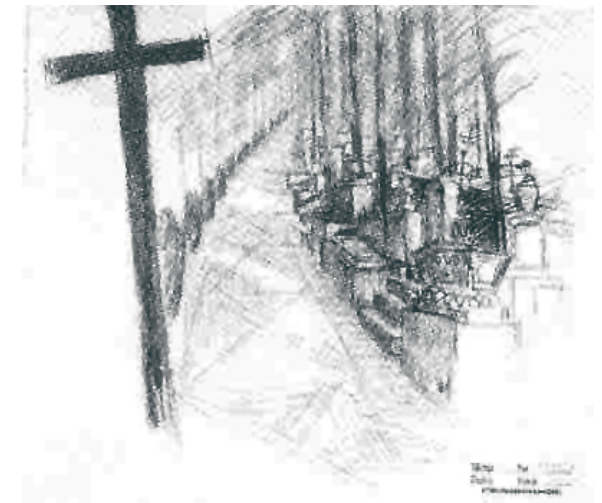
---

<sup>51</sup> C. G. Jung, *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. S. Wrede, op. cit., pág. 42.



Plano de ordenación del Cementerio del Bosque, 1916



Croquis de Lewerentz para el Camino de la Cruz



La cruz y catedral en las montañas. Caspar D. Friedrich, 1812



Graveyard bajo la nieve.  
Caspar D. Friedrich, 1826

en cierto modo, había sido domesticado, fuera de su contexto perdía su aura y se convertía en algo pintoresco.

En contraste, el esquema de Asplund y Lewerentz se desarrolla como novedad en un contexto totalmente nórdico, primitivo y salvaje, y el hecho de que deba ser un cementerio le añade más verosimilitud. El interés por el rudo paisaje nórdico, al margen de constituir un fenómeno nuevo al tomarlo como referente, estaba muy extendido entre la cultura romántica nacional sueca desde 1890. Los poemas y los escritos de Verner von Heidenstam cantaban al paisaje nórdico igual que a la arquitectura vernácula que era parte inseparable de él. Heidenstam, que reconoció la íntima e indivisible relación que existe entre construcción y paisaje, escribió también sobre el alma y el contenido emocional de paisajes y edificios. Conceptos que iban a ser básicos en la concepción del *Cementerio del Bosque*.

En un ensayo escrito en 1939, Lewerentz mantenía: “...*Pero ¿cómo puede ser de otra manera, cuando la práctica usual es ahora aquella de amontonar una gran cantidad de enormes masas de granito y de piedra, que sobresalen del terreno como un bosque lítico? El ojo no consigue encontrar reposo y la confusión de masas y de piedras produce angustia. Diferente es la sensación que se prueba entrando en algunos de nuestros viejos cementerios, dominados por restos de monumentos en piedra y tumbas horizontales. En estos cementerios, cada vez más escasos en nuestros días, el contacto con la muerte no es tan espantoso e impresionante, al contrario ahí se siente la sensación de serenidad que emana de la eternidad*”.<sup>53</sup>

El paisaje nórdico se había convertido en el centro de interés de algunos pintores contemporáneos de Heidenstam que habían asimilado las técnicas realistas del *plein air* en París, y que reaccionaron contra la cultura metropolitana de las ciudades, regresando a Suecia para descubrir su país nativo. Les interesaba captar el espíritu del paisaje y su contenido emocional, más que los

---

<sup>53</sup> S. Lewerentz, “Cementerios Modernos: apuntes sobre el paisaje”. Ensayo elaborado por Lewerentz para un volumen de Lindfors Bokförlag de Estocolmo dedicado al paisaje sueco. J. A. Quintanilla Chala, *Sigurd Lewerentz: 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*. Tesis doctoral, págs. 369-373.



detalles realistas de su formación parisina. Su trabajo fue entendido como una revitalización de las tradiciones románticas nórdicas. La referencia más importante para estos pintores nórdicos fue Caspar David Friedrich (1774-1840), autor con estrechas conexiones en los países escandinavos, ya que mientras que el redescubrimiento de Friedrich no se produjo en Alemania hasta 1906, los artistas escandinavos lo habían descubierto mucho antes a través de los escritos del crítico de arte e historiador Andreas Aubert.<sup>54</sup>

Friedrich utilizó por vez primera en su pintura ciertos arquetipos de la imagen del paisaje nórdico: los espesos bosques con tumbas perdidas en sus profundidades, la iglesia rodeada por un cementerio, el montículo coronado por robles, y la cruz del caminante. Pero más que por su valor paisajista, los paisajes de Friedrich son imágenes intensamente concentradas, su composición es a menudo elemental y simétrica pero alcanzan una fuerte dimensión simbólica y trascendente.<sup>55</sup> El proyecto de concurso de Asplund y Lewerentz toma como referente estas imágenes –la cruz del caminante, las tumbas y las capillas en un denso y profundo bosque, la referencia a una edad anterior y más primitiva- evocadas en las pinturas de Friedrich, pero suavizando y matizando en tono moderno la componente romántica y la esencialidad que caracteriza la obra del pintor alemán.

A pesar de que el proyecto incluye elementos extraídos de la *Via Sepulchra* pompeyana y otras imágenes de la Antigüedad, continúan siendo el paisaje primitivo y los antiguos cementerios nórdicos la fuente dominante. El proyecto de Asplund y Lewerentz contrasta con una importante fuente de inspiración de los cementerios europeos del cambio de siglo: el de las pinturas simplistas de Arnold Böcklin y, especialmente, su famosa *Isla de los Muertos*. El paisaje de Böcklin, con sus fragmentos clásicos y sus figuras enigmáticas, evoca un sentido de decadencia y refleja un cierto gusto por lo siniestro. Que el jurado del concurso prefiriese el paisaje nórdico de Asplund y

---

<sup>54</sup> S. Wrede, op. cit., pág. 43.

<sup>55</sup> Particularmente interesantes sobre el carácter simbólico de la cruz y sus relaciones con el bosque sagrado y como han sido reflejadas por los pintores, en particular por Friedrich, son las reflexiones de Simon Schama en el capítulo “La Cruz en flor” de su libro *Paisaje y Memoria*. S. Schama, op. cit., págs. 190-247. (*Landscape and Memory*, London 1997)



Gouache de la *Capilla del Bosque*, 1918



Lewerentz a los otros proyectos basados en los motivos de Böcklin, es una señal indicativa de la diferente cultura que los países escandinavos, frente al resto de Europa, buscaban de sí mismos en aquel momento.<sup>56</sup>

La *Capilla del Bosque*, proyectada y construida entre 1918 y 1920, representa tanto una intensificación como una disciplinada formalización del naturalismo del proyecto del concurso. La capilla, que se encuentra en un soto de viejos abetos rodeado de un muro, tiene como punto de partida la forma vernácula de construcción típica en este paisaje: la iglesia rural junto al cementerio cerrado entre abetos. Edificio y paisaje son concebidos como un todo. Si se quisiera separar el edificio de su emplazamiento, le haría perder todo su sentido. Asplund abstracta, intensifica y transforma la experiencia original. No sólo consigue que el tejado de madera evoque la iglesia rural, sino que con una combinación brillante de proporciones, lo levanta sobre columnas toscanas, provocando que visto frontalmente parezca una primitiva pirámide de madera elevada entre los abetos.

Vista del bosque de pinos desde el pórtico de la Capilla

Gruta de las urnas junto a la *Capilla del Bosque*



---

<sup>56</sup> Cfr. S. Wrede, *Ibidem*.

Ejemplificando una arquitectura inspirada en la Naturaleza el tejado piramidal es un eco de las copas de los robles, mientras que las columnas toscanas lo son de los troncos. Frente a la capilla hay una gruta cubierta con tierra que contiene los cofres de los incinerados y refuerza el simbolismo fúnebre de la composición, reforzando también la cualidad primitiva del diseño. Gruta y Capilla representan los arquetipos básicos de las construcciones humanas, con su contraste, simbolizan también una dualidad esencial: organicidad amorfa del túmulo frente a la forma platónica de la pirámide. La pirámide flota a la altura de las copas de los árboles mientras que el túmulo está hecho de tierra. La materia se contrapone al espíritu y a la más elemental de las ideas cristianas sobre la muerte: la separación del cuerpo y el alma.

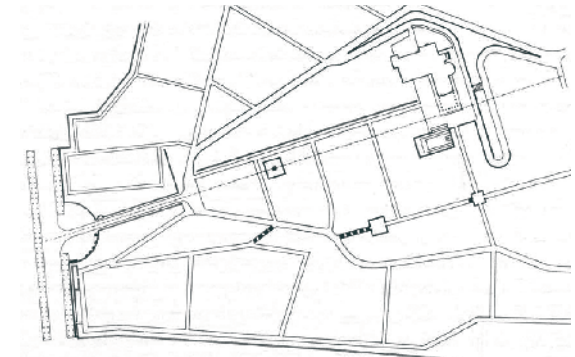
La evolución de la forma de la capilla mayor del *Cementerio del Bosque* y del paisaje que la rodea se produce paralelamente a la evolución estilística de Asplund y Lewerentz. En un proyecto de 1923 los arquitectos sacaron la capilla de su situación pintoresca en la cima de la colina, tal y como preveía el proyecto de concurso, y la colocaron en el eje de la entrada, en una posición estrictamente clásica, al vez que Lewerentz diseñaba un muro semicircular de acceso al cementerio. Para la capilla se propuso la construcción de un templo clásico del que surgía un porticado bastante innovador, como en la *Capilla de la Resurrección* de Lewerentz, con muchas libertades respecto a la forma canónica del templo clásico.

La forma final del montículo frente al cementerio y la decisión última sobre el lugar de la capilla principal se ven en un plano fechado en 1932. La capilla principal se desplazó fuera del eje, hacia el lado oriental de la superficie que se abre a la entrada.<sup>57</sup> El paisaje, del que han sido eliminados los árboles en el espacio comprendido entre la entrada y la capilla principal, aparece como un gran campo abierto cubierto de césped. En esta propuesta se da forma definitiva a la *Colina de la Meditación*, que es coronada por un bosquecillo. Un *gouache* del paisaje, dibujado por Asplund en 1932, muestra todas las piezas ya en su lugar: el paisaje abierto, el montículo de la meditación, los abedules en la cima de la colina y el camino de la capilla. Ésta exhibe ya los elementos que conservará hasta el final: el pórtico y el muro bajo que sigue el camino hasta la cima de la colina.

<sup>57</sup> Cfr. S. Wrede, op. cit., pág. 46.



Ordenación del Cementerio, 1923



Ordenación del Cementerio, 1932



Gouache desde la entrada realizado por Asplund en 1935

El crematorio, como en la *Capilla del Bosque*, se subordina al paisaje y se hace parte integrante de él. Pero, al contrario del íntimo bosquecillo de la capilla, éste se levanta en un espacio abierto y monumental. El paisaje se convierte en espacio. El edificio se levanta al final del muro bajo, que bordea el sendero ascendente, en el extremo del bosque oriental, fundiéndose con él y al mismo tiempo, limitándolo. Desde el acceso al cementerio, el sentido ascendente del muro bajo, fuertemente direccional, se remata con la forma estática del gran porticado. La gran cruz pétrea surge como una silueta contra el cielo y actúa como contrapunto a la linealidad del muro, convirtiéndose en punto focal de la composición.

Contrapesando la presencia del crematorio en el lado oriental surge el montículo al sudoeste. El bosquecillo de su cima crea un segundo punto de atención en el paisaje. Estos puntos focales, el pórtico, la cruz, la colina de la meditación, todos recortados contra el cielo, están esparcidos en el mínimo espacio existente entre el cielo y la tierra. La superficie de hierba asciende desde el primer plano hasta el perfil de la colina, conduciendo la vista hacia el vacío del cielo. Pueden entreverse las copas de los abetos y los abedules del bosque que se extiende más allá. Como en la desnuda y lisa superficie de la fachada principal de la *Villa Snellman*, organizada también sobre dos focos, la abierta extensión de césped y cielo forman un tablero cósmico sobre el que los arquitectos realizan su composición.



Planta definitiva del *Cementerio del Bosque*, 1935



En el *Cementerio del Bosque* el paisaje tiene la intensidad y el poder de las obras de Friedrich. Pero más allá de esas referencias pictóricas, el conjunto de edificios, contemplado en una posición oblicua desde la entrada o desde la colina de la meditación, se percibe con un tranquilo clasicismo que recuerda a los planos horizontales de Poussin. Por tanto, de la fuerza con que al principio nos domina el sentimiento de lo sublime, se pasa a la tranquilidad y al arcádico reposo que se espera encontrar en un paisaje occidental.

Arquitectura y Naturaleza se intercambian sus motivos sin dejar de representar la dualidad básica que su oposición simboliza. La imagen arcaica de la colina contrasta con la geometría horizontal de la arquitectura, la estricta forma cuadrada sobre la que están plantados los árboles de la colina de la meditación evoca la forma del pórtico, con los troncos como pilares. En contraste con la geometría frontal del edificio, la capilla principal adopta una forma orgánica que le otorga una dimensión natural, por otra parte ya incluida en la compleja articulación del sistema de patios. Las tres capillas pueden ser interpretadas como capillas laterales del gran espacio catedralicio que es el paisaje abierto, empleando la metáfora que tanto utilizó Asplund en sus proyectos, el cielo es el techo.

Como en la *Capilla del Bosque*, también aquí las formas de los elementos arquitectónicos y naturales tienen un sentido simbólico. La *Colina de la Meditación* se refiere al arquetípico túmulo nórdico, pero evoca también el gran vientre de la tierra; el doble simbolismo se hace eco de las ideas de la muerte y de la resurrección. La capilla mayor evoca el mismo simbolismo, la tumba y el vientre materno. Tanto el pórtico como el bosquecillo de la colina de la meditación provocan una tensión entre el cielo y la tierra, una especie de sistema de comunicación simbólico. Los árboles de la colina se levantan hacia el cielo mientras que el pórtico, con su techo invertido y abierto como un *impluvium*, recibe el agua de la vida y la envía al suelo.

El crematorio representa formalmente una organización lineal, con una cabeza y una cola, la primera formada por la estática capilla principal y la segunda por las fachadas de las capillas pequeñas, organizadas a lo largo del muro bajo el que sigue el camino de acceso. Éste es un tema recurrente desde el proyecto vencedor del concurso, en el que el *Camino de la Cruz* era

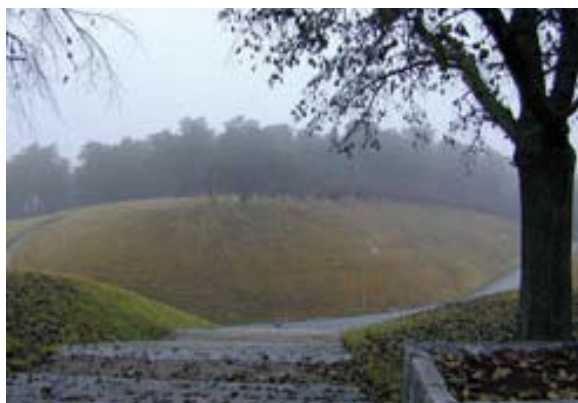


*Colinas y Campo de Dresde.* Caspar D. Friedrich



*Colina de la Meditación en el Cementerio del Bosque.*  
Asplund y Lewerentz





Vistas del Cementerio del Bosque

una serpenteante cola que conducía a la capilla mayor, la cabeza, hasta el proyecto de 1938 para el *Crematorio Kviberg*, en el que el muro desciende por la colina hasta fundirse en la capilla.<sup>58</sup> Es el mismo concepto de articulación que está en la base de su propia casa de veraneo y en el anteproyecto de 1926 para Odenhalle, donde la biblioteca pública y las tiendas forman un claro esquema de cabeza y cola. Pero al margen de esta característica semiantropomórfica, el *Crematorio del Bosque* muestra otro aspecto importante es un sistema organizativo: allí la reunión de cabeza y cola, muro y pórtico, pueden ser vista como una reunión de lo vernacular (muro) y lo clásico (pórtico).

La forma en la que Asplund coloca sus edificios en el paisaje podría ser vista como una afortunada combinación de tradiciones, la clásica y la vernacular, integradas del mismo modo en su arquitectura. Los edificios son una pieza aislada, estática, colocada sobre el paisaje en un sentido clásico, pero al mismo tiempo surgen de él y se integran en él gracias al muro, como en la tradición vernacular.

---

<sup>58</sup> Cfr. S. Wrede, *Ibidem*.

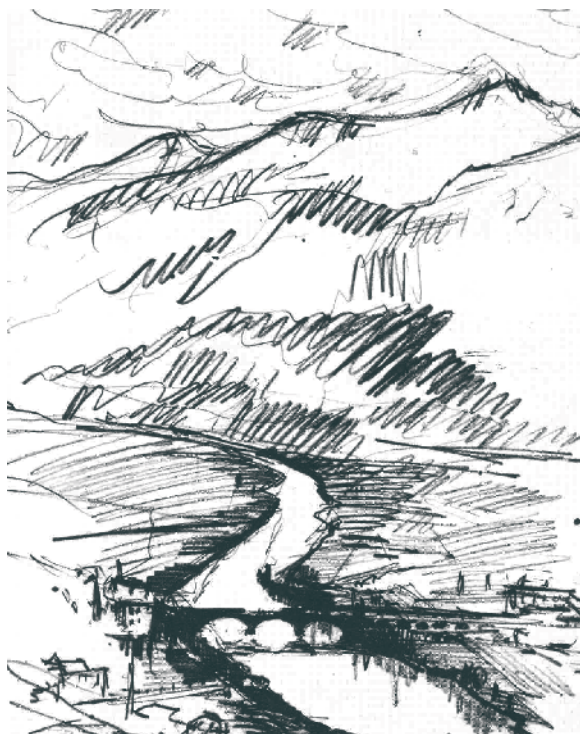
Pocos años después de la definitiva terminación del *Cimiterio del Bosque*, Ernesto Nathan Rogers publica en 1954, en las páginas de *Casabella-Continuità*, el artículo *La responsabilità verso la tradizione* en el que propone la relación entre arquitectura, historia y contexto en la obra moderna. En ese artículo, que analizaremos con detalle en el capítulo próximo, subraya el valor de observar las preexistencias ambientales como material de proyecto, señalando algunas significativas referencias en el panorama proyectual de su época. La lectura de Rogers señala también algunos de los pioneros de la modernidad que han demostrado mayor atención a concretar “*felizmente, en los términos de la arquitectura, la síntesis de las diversas fuerzas de la tradición*”, al arquitecto finlandés Alvar Aalto, autor emblemático para la interpretación en clave moderna de la historia y de la tradición.<sup>59</sup>

En la primera mitad del siglo XX, la obra de Alvar Aalto representa el ejemplo de una arquitectura capaz de conjugar los dictámenes de la modernidad con el contexto y el paisaje, es decir, “*de establecer la unidad entre la cultura y la vida en un ciclo fecundo, donde se deben crear continuamente nuevas síntesis armónicas entre las contradicciones dialécticas*”.<sup>60</sup> Comparando dos obras significativas de la modernidad, la *Maison Carré* de Alvar Aalto y la *ville Saboye* de Le Corbusier en su relación con el entorno, la primera aparece como un volumen blanco destinado a colocarse en el paisaje, la segunda parece indiferente al paisaje y sin embargo también forma parte de él, lo construye. Sin embargo, en la *Maison Carré* surge de manera explícita el paisaje como nuevo material de proyecto. El entorno de la *Maison Carré* es proyectado por Aalto haciendo artificiales las curvas de nivel, hasta el punto que llegan a ser referentes directos de la misma articulación de la casa. Los croquis de Aalto revelan un cuidadoso estudio de la casa buscando una integración entre arquitectura y topografía.

---

<sup>59</sup> “*felicamente, nei termini dell’architettura a concretizzare delle diverse forze della tradizione*”. Particularmente interesantes son los editoriales publicados por E. N. Rogers en las páginas de *Casabella*, revista dirigida por él en los años cincuenta. En particular aquí se hace referencia a “*La responsabilità verso la tradizione*”, en *Casabella*, n° 202, Milano 1954, y “*Le preesistenze ambientali e temi patrici contemporanei*”, en *Casabella*, n° 204, Milano 1954.

<sup>60</sup> “*di stabilire l’unità tra la cultura e la vita in un ciclo fecondo, dove si debbono creare continuamente nuove sintesi armoniche fra le contraddizioni dialettiche*”. E. N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino 1958, págs. 296-310.



Paisaje de Innsbruck. Apunte de viaje a Italia, Alvar Aalto, 1924

La arquitectura aaltiana –y en general la nórdica– ha representado, para los arquitectos del pasado siglo, un significativo modo de entender la arquitectura moderna por medio de la atención a la historia, a la tradición, al contexto y al paisaje. Christian Norberg-Schulz describe el carácter de la arquitectura nórdica como “cercana a la Naturaleza”,<sup>61</sup> no como contextualismo figurativo, que retrae la cercanía a la Naturaleza en la reproducción figurativo-orgánica de sus caracteres: ni figurativo, en el sentido de utilización decorativa de todo lo que se reconoce como perteneciente al mundo natural. Se refiere, en particular, a la utilización de materiales autóctonos que permite a las arquitecturas nórdicas “una estrecha relación con la Naturaleza de alrededor, de la cual tienden a visualizar el *genius loci*”.<sup>62</sup>

En un país caracterizado por la inexistencia de una cultura urbana como la mediterránea, rodeado por un paisaje boscoso, inmensos lagos y una realidad puntiforme de diminutos núcleos habitados dispersos, Alvar Aalto descubre, no tanto lo vernáculo de la relación con la Naturaleza, ni la reevaluación de la arquitectura orgánica contra la racionalidad del Moderno, sino el uso de aquel material natural autóctono (la madera, incluso el ladrillo y el cobre) como transposición de la materia Naturaleza a la arquitectura, medida por un concepto de abstracción formal y conceptual. El tratamiento de los materiales se convierte en verdaderas metáforas de la Naturaleza en la investigación aaltiana.

Aalto trabaja la materialidad de la Naturaleza en clave moderna, haciendo sensible la manipulación del tipo abstracto de matriz funcionalista al contexto natural, como se ha dicho, a través del uso del material pero también con el estudio del detalle. Una elección determinada por el arquitecto, cuyo cliente constituido principalmente por la industria finlandesa de la madera, lo llevo a considerar

---

<sup>61</sup> C. Norberg-Schulz, “Passato, presente e futuro: un analisi dell’architettura norvegese”, en *Domus*, n° 658, Milano 1985.

<sup>62</sup> “una stretta relazione con la natura circostante, di cui tendono a visualizzare il *genius loci*”. En este sentido Norberg-Schulz recuerda que en los países escandinavos poco dados a las grandes transformaciones y revoluciones arquitectónicas del Movimiento Moderno, sobrevive la arquitectura vernácula de los profundos y solitarios valles: allí un disperso grupo de campesinos había creado un arte de notable cualidad, basado en el uso de los más característicos materiales del lugar: la madera”. C. Norberg-Schulz, op. cit.

“el cambio de la expresión del hormigón armado a la madera y los materiales naturales como de la mayor importancia para el desarrollo de su arquitectura”,<sup>63</sup> pero también por el problema de la escasa presencia de materiales, como el cemento o el hierro, en un país al margen de los comercios europeos.

En un escrito de 1925, el mismo Aalto había relevado la importancia de la “integración del edificio en el paisaje” como otras de “nuestras debilidades”. El arquitecto subraya la fundamental consecuencia del clima nórdico, generador de dos caracteres de la arquitectura finlandesa: por un lado, la búsqueda de la integración con la Naturaleza; por otro, la necesidad de separar el interior del exterior con una pared que comprende en sí dos caras diversas: una que se relaciona con el paisaje, la otra que define la interioridad a través de la decoración que acentúa el calor. Mantiene Aalto: *“El paisaje (y empleo esta palabra porque es la que mejor caracteriza la Naturaleza ofrecida a nuestra vista) debe jugar también un papel muy importante en las ciudades (...). En el campo, nuestros paisajes, hechos no de naturaleza virgen, sino modelados por el hombre, están a menudo formalizados con casual fortuna...”* y continúa: *“(...) mi principal objetivo es el de subrayar un detalle, que muy frecuentemente se presta a malentendido: el paisaje ofrecido por la naturaleza primitiva con todos sus encantos y sortilegios no sabría reemplazar una perspectiva donde la mano del hombre ha dejado rastros visibles, desde el instante en que esta “impronta humana” la completa armoniosamente y la pone en valor”*.<sup>64</sup>

La analogía que el autor establece con *La Anunciación* de fray Angélico, subraya el tema de la relación interior-exterior que busca una comunión con la Naturaleza. La importancia atribuida al patio-jardín como continuidad de la casa hacia el paisaje, verdadera estancia a cielo abierto,

---

<sup>63</sup> K. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. esp. E. Rimbau i Sauri, Gustavo Gili, Barcelona 1981, pág. 199. (*Modern Architecture: A Critical History*, London 1980)

<sup>64</sup> A. Aalto, “La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central”, en VV.AA., *Alvar Aalto. Escritos 1921-1966*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Sevilla 1993, págs. 16-18.



Llegada y vistas desde la *Maison Carré*



la explica el arquitecto finlandés por medio de la pintura de fray Angélico,<sup>65</sup> y la construye en años posteriores en diversos ejemplos de casas unifamiliares pero, en particular, en *Villa Mairea* (1938-39) En esta casa, Aalto incorpora la idea del *collage* cubista con objeto de manejar una diversidad de intenciones, que tenían que ver con la reconciliación entre lo natural y lo artificial, entre el edificio y el lugar que ocupa, sugiriendo además los modos posibles de combinar los fragmentos y manteniendo un sentido unitario de orden.<sup>66</sup>

Desde sus primeros proyectos, directamente relacionados con la experiencia funcionalista y constructivista de los años veinte, el arquitecto finlandés demuestra su capacidad compositiva y tipológica al adaptar modelos modernos al contexto local, a la dimensión humana del espacio y a la voluntad de relacionarse con su paisaje. Partiendo de una descomposición racional, la *Biblioteca Cívica* (1927-35) en Viipuri se subdivide claramente en dos volúmenes que dialogan con el parque cercano, creando un espacio público de pertenencia a la biblioteca y a la iglesia limítrofe, incluso manteniendo una identidad autónoma en la sala de lectura, en la cual el tema de la iluminación cenital se constituye en motivo central. El otro cuerpo más bajo y alargado de las oficinas, aloja el depósito de los libros en la planta baja y el auditorium en la primera planta.

A la claridad y pureza de los volúmenes, Aalto contrapone un cuidadoso estudio de los interiores, donde el espacio está en contacto con el hombre. Para Reima Pietila el sueño del hombre nórdico es la “caverna de madera”, es decir, un interior en el cual es posible sobrevivir a las frías temperaturas del lugar y donde el contacto con el material tiende a la “directa inmersión en la Naturaleza” para defenderse de ella, redescubriendo las raíces.<sup>67</sup> La sección del techo de madera del auditorium



Anunciación, de la serie *Vida de Cristo* del convento de San Marcos en Florencia. Fray Angelico, 1437-47

<sup>65</sup> Aalto hace además un paralelismo entre el peristilo de la casa romana, una villa patricia pompeyana y una buena casa finlandesa. Como en Pompeya que hay un espacio filtro entre el interior y el exterior que tiene como techo el cielo también en la casa moderna debe haber un espacio de distribución que acoja al visitante en el ingreso revelándole la distribución de la casa con una doble altura.

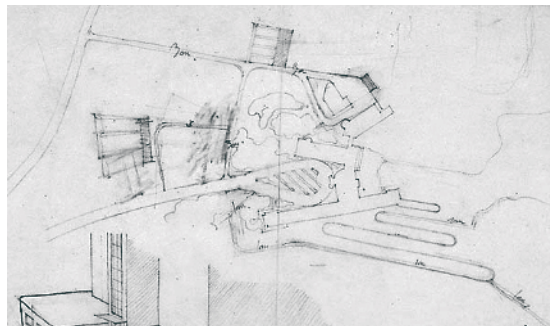
<sup>66</sup> Cfr. W. Curtis, “Notas sobre la invención: Álvaro Siza”, en *El Croquis*, nº 68/69+95, El Escorial 2000, págs. 246-255.

<sup>67</sup> R. Pietila, cit. en C. Norberg-Schulz, op. cit.

de Viipuri resuelve técnicamente y racionalmente el problema acústico pero constituye al mismo tiempo el tema de proyecto de un interior, en el cual el techo, sin solución de continuidad con el pavimento, es como un gran tapiz que acoge a quien lo habita, abriéndose lateralmente hacia el paisaje.

El *Sanatorio de Paimio* (1929-33) es, quizá, la obra más representativa del periodo funcionalista, en la que indaga una racionalidad de formas, proporcionadas según la dimensión humana, en relación con el paisaje. Por su función de hospital, el sanatorio es una “maquina de habitar” según las diversas funciones. La articulada planta está descompuesta en volúmenes autónomos, que alojan usos diversos, cada uno de los cuales se dispone según la optimización de la orientación: la gran ala de las habitaciones de enfermos es una máquina técnica cuya regla de las celdas de dos camas es repetida horizontal y verticalmente. Los bloques de subida verticales en los extremos están unidos por un corredor de distribución, verdadero lugar de convivencia entre los enfermos, modulado según las reglas de la relación con el paisaje y el horizonte.

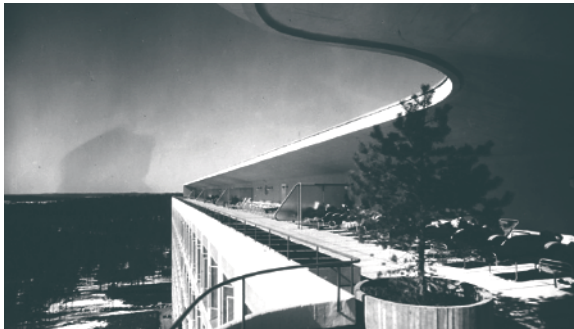
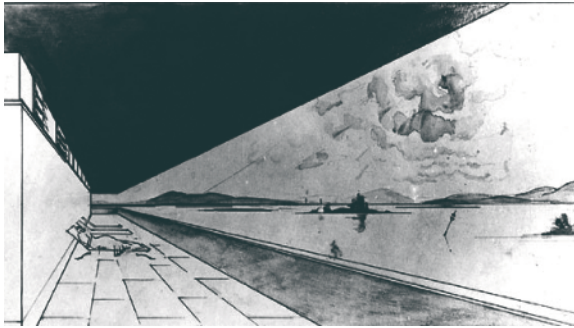
Los infinitos detalles que subrayan la atención de Alvar Aalto con la relación interior y exterior se suman desde el funcionalismo del diseño del lavabo, según las reglas de la máxima higiene e insonorización, al detalle del picaporte de ingreso a las cámaras, cuya iluminación natural y artificial está pensada en relación al enfermo en posición horizontal. La larga ventana corrida del



Croquis e interior del auditorium de la Biblioteca en Viipuri



Vistas y croquis de planta del Sanatorio en Paimio



Perspectiva y vistas desde las terrazas de descanso del Sanatorio de Paimio

corredor está remarcada por un alfeizar de madera de sección ergonómica como apoyo para quien mira el paisaje.

Todo en Paimio, desde la fuerza constructivista de los volúmenes señalados por las terrazas horizontales al diseño de los detalles, incluso la racionalidad de la implantación de raíz constructivista, demuestran la intención de Alvar Aalto de relacionarse con el paisaje. Para quien llega a Paimio, el sanatorio aparece de repente inmerso en una densa y fingida masa boscosa. Desde fuera, el edificio matiza su gran volumen con el ritmo horizontal de sus alzados que introducen los árboles del bosque cercano. Desde el interior, el hombre se constituye en el origen de la modulación espacial, construida en torno a la visión resanadora del paisaje.

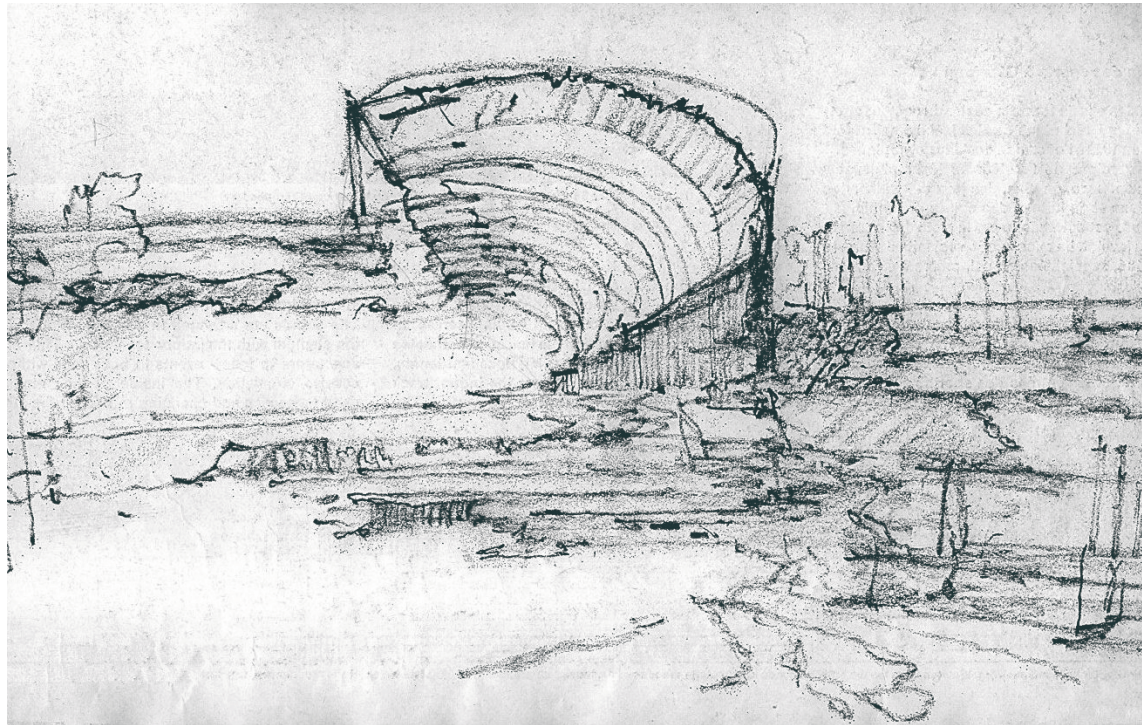
Como otros arquitectos que han vivido las transformaciones de la arquitectura moderna, Alvar Aalto también ha conocido diversos momentos arquitectónicos, que van desde el atento interés por el funcionalismo en los años veinte, a la recuperación de sus propias raíces culturales en los años treinta, y por último, a búsquedas de síntesis durante el periodo de la segunda posguerra con la realización de grandes edificios públicos. El funcionalismo en Aalto, contemporáneo a la participación en los CIAM, es repensado como optimización de la arquitectura en relación a la Naturaleza y al hombre. Aalto es funcionalista en la medida en la que sus edificios nacen de la descomposición de los programas funcionales más complejos en tipos –el hall, las aulas, el aula magna, la biblioteca– y posteriormente son recompuestos después de una cuidada lectura del contexto, –la topografía, la iluminación, las preexistencias arquitectónicas– junto con las funcionalidades constructivas y distributivas, con el fin último de encontrar una equilibrada relación entre hombre, paisaje y contexto.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Leonardo Mosso nos recuerda, a raíz de las diversas críticas a una presunta organicidad en la obra de Aalto, que en realidad el arquitecto finlandés no ha dejado nunca el hábito moral, la claridad lógica del 'racionalismo' de sus primeros trabajos como se puede apreciar si nos detenemos un poco en la estructura lógica de sus obras, incluso en las más abiertamente libres, donde la aparente espontaneidad es siempre consecuencia de una ley o de un principio secreto. Cfr. L. Mosso, "La luce nell'architettura di Alvar Aalto", en *Zodiac: Rivista Internazionale dell'Architettura Contemporanea*, n° 7, Milano 1960, pág. 68.



Son ejemplo de ello, las maduras intervenciones de los complejos universitarios para el *Politécnico* (1953-66) de Helsinki en Otaniemi en la que la descomposición del complejo programa funcional y la voluntad de crear una especie de ciudad-campus inmersa en el verde, llevan a Aalto a hacer evidentes las estructuras urbanas y las jerarquías entre los edificios. La misma modulación es retomada después en un solo edificio, una *Iglesia* (1955-58) en Imatra que se compone de tres volúmenes superpuestos, que pueden ser utilizados en conjunto o subdivididos en espacios diversos a través de grandes paneles de madera correderas. Una modularidad de la arquitectura que permite manipular el edificio por partes, encontrando una adecuada implantación en el paisaje con un lenguaje completamente moderno.



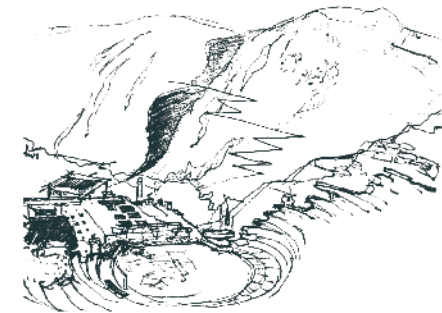
Croquis para la Escuela Politécnica



Escuela Politécnica en Otaniemi



Agrigento. Apunte de Alvar Aalto, 1952



Teatro de Delfos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1953

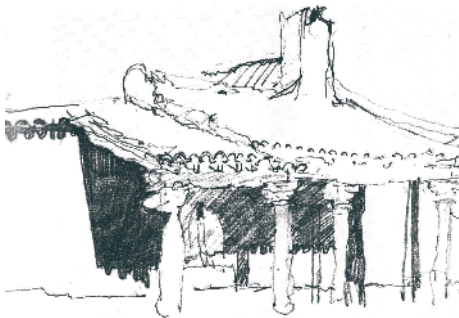




Croquis e Iglesia en Imatra



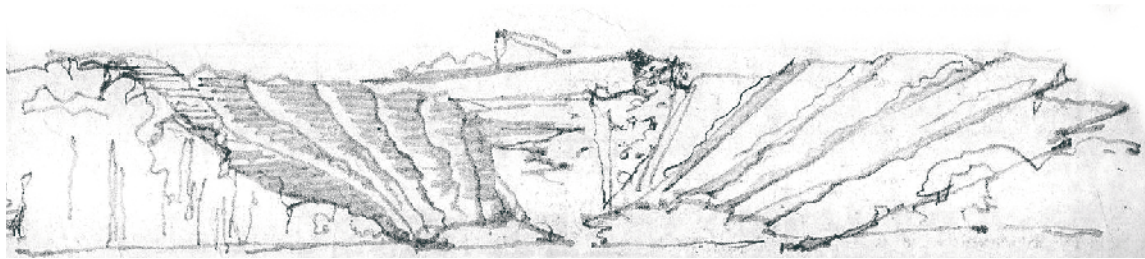
Juncos en el Nilo, entre Luxor y Esna. Dibujo de Alvar Aalto, 1954-55



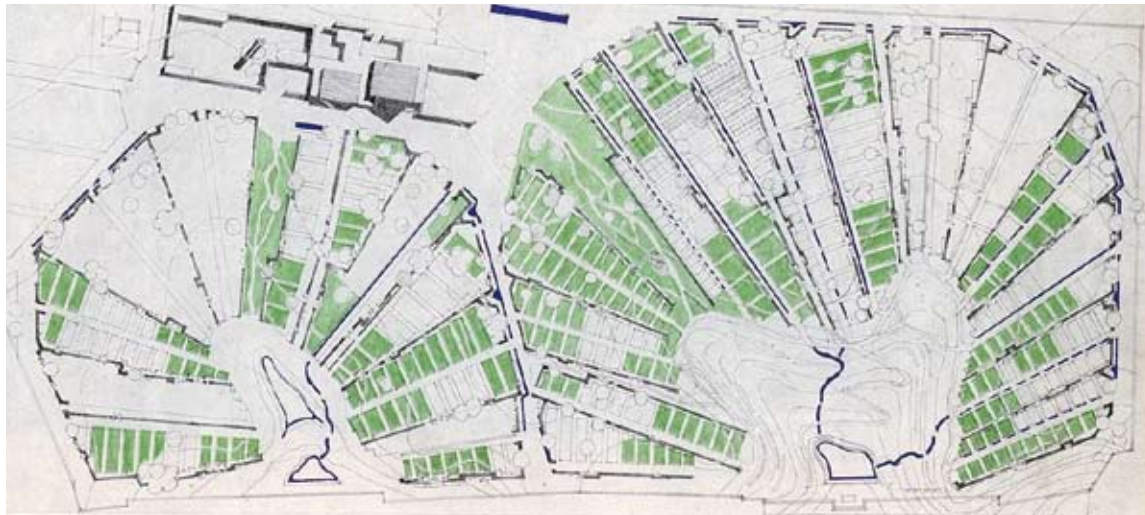
Casas en Olias del Rey, España. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1951



El concurso para un *Cementerio* (1951-52) en Dinamarca define claramente el entendimiento del paisaje como material de proyecto en la obra aaltiana. La implantación propuesta para el cementerio descubre en las reglas de la topografía una referencia útil para un posible diseño de una estructura urbana, configurándose como un signo natural del artificio arquitectónico. En la *Casa Experimental* (1953) en Muutratsalo, capturando en las vistas de uno de sus extremos el lago y sus alrededores, es donde Aalto realiza una fantástica reinterpretación del arquetipo mediterráneo en términos modernos.



Propuesta para concurso de Cementerio en Dinamarca.  
Croquis y planta



En 1947, Ernesto N. Rogers invita a Aalto a una reflexión sobre la relación entre arquitectura y arte abstracto. En cuanto “hombre de oficio” —y no teórico de la arquitectura— el arquitecto finlandés profundiza la relación entre proyectación y arte de manera mucho más significativa de cuanto había hecho en sus artículos precedentes.<sup>69</sup> En la conocida similitud con el recorrido vital de los salmones que suben por las vías fluviales, la proyectación aaltiana conoce momentos en los que la racionalidad no puede ser suficiente. “*Las exigencias sociales, técnicas, humanas y*



Templo de Apolo en Delfos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1953

<sup>69</sup> A. Aalto, “Architettura e arte concreta”, en *Domus*, n° 223-225, Milano 1947, págs. 103-115.





*Cristo en el monte de los olivos. Andrea Mantegna, 1455*

*económicas que se presentan espalda con espalda con los factores psicológicos concernientes a cada individuo y cada grupo, sus ritmos y el coloquio interior, todo ello es una madeja que no puede ser desenrollada de manera racional. (...) En casos similares (...) olvido por un instante el núcleo de lo problemas, los dejo en mi memoria y me ocupo de cualquier cosa que puede ser llamado arte abstracto. Dibujo, dejándome enteramente guiar por el instinto y, de repente, la idea madre nace, un punto de pertenencia que reúne los diferentes elementos arriba citados, a menudo contradictorios, y los mete en armonía”.<sup>70</sup> Aalto describe una analogía entre arte y arquitectura, no formal, sobre “un (mismo) punto de pertenencia que ciertamente es abstracto, pero al mismo tiempo influenciado por todos los conocimientos y los sentimientos en nosotros acumulados”.<sup>71</sup>*

Materiales, contexto, paisaje se componen en una única idea de arquitectura a través de la abstracción, con un cierto sincretismo o mestizaje. En palabras de Alvaro Siza lo admirable de la obra de Aalto, que responde tan bien al paisaje y a la cultura nórdica es porque: “...lo tomó del Sur: el patio, la expresión marroquí, las formas cubistas (...) ahí está ese brillante dibujo del Anfiteatro de Delfos que luego aparece de otra forma en su Universidad de Otaniemi (...) Todo eso son grandes lecciones (...) descubres ese mestizaje...”<sup>72</sup> En 1939, analizando el *Cristo en Getsemani* (1455) de Mantegna, Aalto había motivado su admiración por un fresco que representa una “visión arquitectónica del paisaje”, es decir un “paisaje de síntesis” como lo llamaba el propio Aalto. Es importante destacar la significativa capacidad del arquitecto nórdico para encontrar referencias extradisciplinares al proyecto y reflexionar sobre la utilización del término y del concepto de paisaje a través de la pintura: “esta ciudad ascendente se transformó para mi en religión, enfermedad, obsesión, llamémosla como se quiera”.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> A. Aalto, “La trucha y el torrente de la montaña”, trad. esp. A. Cortina, en *Arquitectura*, nº 13, Enero 1960. Su título original era: *Taimen ja tunturipuru*, fue un artículo publicado en el año 1947 por la revista *Domus* dirigida por E. N. Rogers. en contestación a una encuesta realizada por la revista.

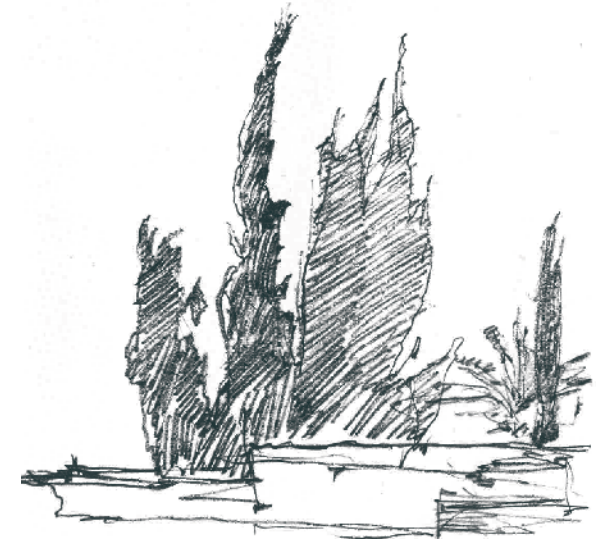
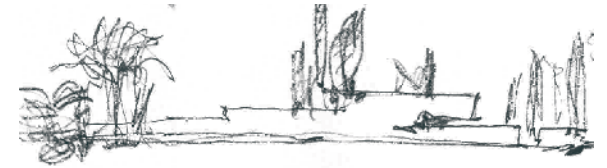
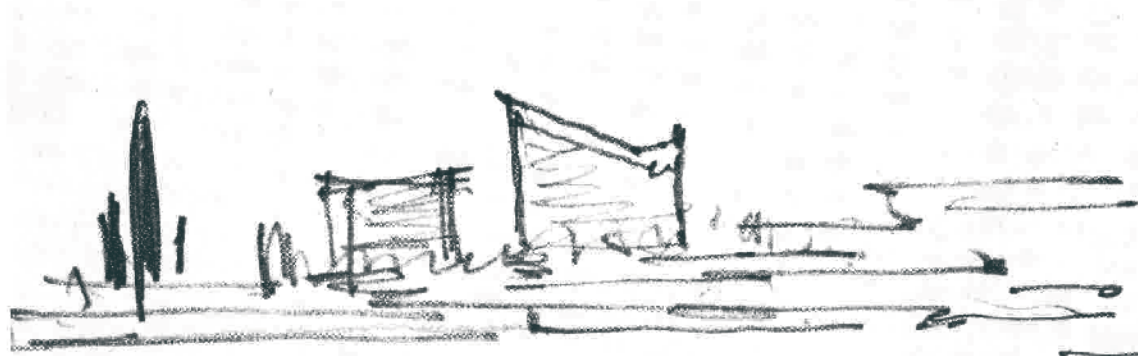
<sup>71</sup> A. Aalto, “La trucha...”, op. cit.

<sup>72</sup> A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., págs. 244-245.

<sup>73</sup> A. Aalto, Villa Mairea: *Arkkitehtoninen selostus*, en *Arkkitehti*, nº 9, Stockholm 1939, citado por J. Pallasmaa, “De lo tectónico a lo pictórico en la arquitectura”, en VV.AA., *En contacto con Alvar Aalto*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla 1993.

Algunos críticos han asociado directamente la descripción de Aalto del cuadro de Mantenga al *Centro Cívico* (1948-52) de Säynätsalo, una de las obras del arquitecto finlandés más representativa de la relación entre arquitectura y paisaje. El complejo municipal, una suma de volúmenes inmersos en el paisaje boscoso de la ciudad finlandesa, recuerda las secuencias urbanas de las ciudades latinas estudiadas por Aalto en sus viajes. En el cuadro de Mantenga, el artificio y lo natural conviven, en palabras del propio Aalto, en un “paisaje de síntesis”, en una armónica continuidad entre Arquitectura y Naturaleza. Más allá de lecturas excesivamente formalistas, que ligan el ayuntamiento a una idea de ciudadela italiana –como se representa en *Cristo en Getsemani*– o a los pueblos españoles e italianos tantas veces croquizados por Aalto, el complejo de Säynätsalo nace de una fuerte relación con el paisaje y de la voluntad de conferir al centro cívico un rol urbano reconocible. Donde el lugar era pregnante, Aalto usa tierra de relleno para generar una topografía artificial que le permite hacer emerger el lugar público respecto al plano del campo, una especie de “agora” en torno a la cual organizar el complejo. También en este caso, como en el *Sanatorio de Paimio* o en la *Iglesia en Imatra*, el edificio es descompuesto en volúmenes independientes que revelan su interior y modulan su relación con la topografía y la distribución externa e interna.

La unión de los volúmenes ciegos le da al complejo un cierto grado de abstracción pero al mismo tiempo un cierto carácter de urbanidad. La utilización del ladrillo visto otorga unidad a la



*Cipreses en Marruecos. Apunte de viaje, Alvar Aalto, 1951*

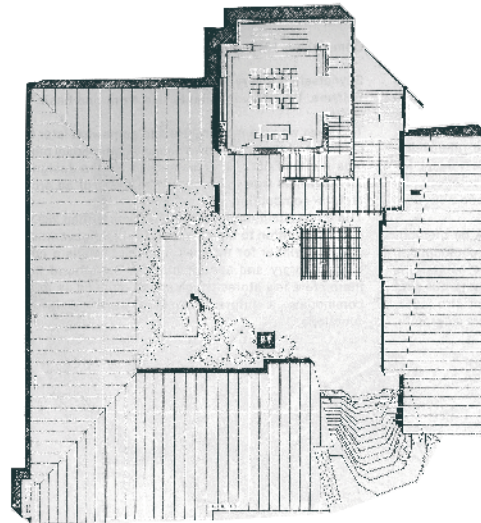
Croquis para el *Ayuntamiento de Säynätsalo*



intervención compuesta por fragmentos que se yuxtaponen según una especie de composición cubista, aquí es la marcada textura y el color cálido del revestimiento los que dialogan con los árboles de la vegetación de alrededor. El acceso a la plaza-patio en altura es acompañado por un ligero desplazamiento de los volúmenes, guiados por una escalinata tallada en el suelo verde y continuo del terreno. La arquitectura nace del suelo y al mismo tiempo construye nuevas jerarquías: desde el patio el hombre se siente en un lugar recogido de carácter urbano pero al mismo tiempo inmerso en la Naturaleza, de la que siente su presencia a través de la arquitectura.

La gran aportación de la arquitectura aaltiana es la manipulación de la abstracción moderna en un diálogo con el paisaje, a través del uso del material natural. La relación con el paisaje de Aalto es imitativa, tiene un deseo de paisaje y busca un profundo sentido de pertenencia a él; tanto cuando proyecta un edificio como cuando diseña un detalle o un objeto, la arquitectura de Alvar Aalto nace del paisaje. Dice Alvaro Siza: *“para él no existen tantas fronteras; y como en*

Planta y acceso del Ayuntamiento de Säynätsalo



*el paisaje de Finlandia, los accidentes constituyen un fino tejido, continuo y variado. Incluso cuando ese paisaje orienta su producción, cuando aproxima la forma de los lagos y la de los cristales que dibuja, éste no es más que un aspecto particular de su forma de incluir todo en el dibujo, tomar todo como estímulo*".<sup>74</sup> Pero es el propio Aalto quien mejor lo resume: "...es un amor a la Naturaleza de este orden al que deberíamos habituarnos si queremos ver aquí algún día una civilización del paisaje sensible y refinada".<sup>75</sup>

### 3. El proyecto ético en la arquitectura de Mies van der Rohe

*"Nosotros no reconocemos forma alguna, sino sólo problemas constructivos. La forma no es el fin de nuestro trabajo, sino el resultado (...) Nos apremia sustancialmente liberar la práctica de construir de la especulación estética, para llevar el construir a lo que debe exclusivamente ser: construir"*.<sup>76</sup> Ésta es una de las primeras proclamas de Ludwig Mies van der Rohe, publicada entre 1923 y 1926, en las páginas de la revista *G* en la que participa junto a Richter, El Lissitzky y otros artistas de la escena cultural europea como Van Doesburg, Hilberseimer, Mondrian, Malevic o Man Ray. *"La arquitectura es la voluntad de la época concebida espacialmente"*,<sup>77</sup> escribe Mies en otra de sus famosas frases. Su interés se concentra sobre el valor de la ética como verdad arquitectónica y sobre el material como búsqueda de representatividad de la época. Dos conceptos que permanecerán constantes en la búsqueda miesiana, desde sus primeras realizaciones hasta las obras americanas.

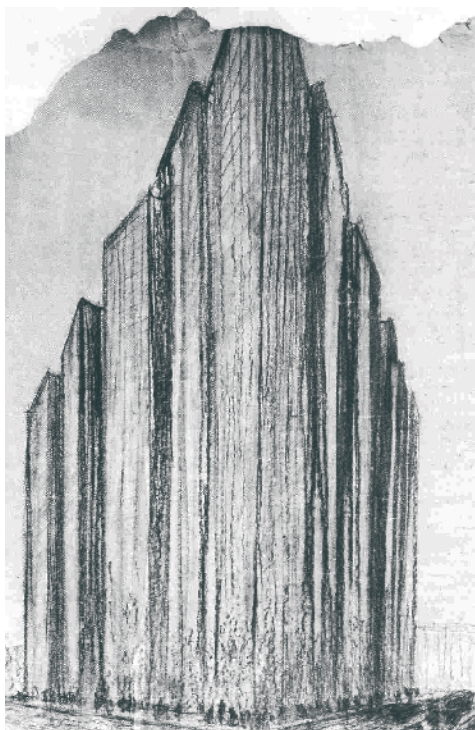
---

<sup>74</sup> A. Siza, en VV.AA., *Alvaro Siza. Obras y Proyectos 1954-1992*, trad. esp. C. Sáenz, A. R. de Oliveira, Gustavo Gili, Barcelona 1995, págs. 59-61. (Alvaro Siza, Porto 1993)

<sup>75</sup> A. Aalto, "La arquitectura en el paisaje...", op. cit., pág. 18.

<sup>76</sup> *"Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi. L aforma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato (...) Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve esclusivamente essere: costruire"*. L. Mies van der Rohe, "Bauen" en *G*, nº 2, 1923, en M. de Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988, pág. 400.

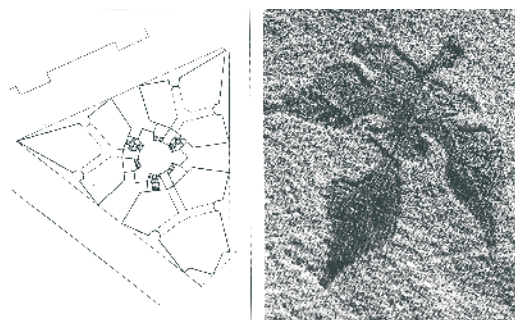
<sup>77</sup> *"L'architettura è la volontà dell'epoca concepita spazialmente"*. L. Mies van der Rohe, op. cit., pág. 399.



Los concursos para dos rascacielos en vidrio, proyectados para Berlín entre 1919 y 1921, responden eficazmente a ambas prerrogativas. Dice Mies: “*Sólo los rascacielos que se encuentran en construcción reflejan sus audaces ideas estructurales, y durante esta fase el efecto que produce el esbelto esqueleto de acero es imponente*”.<sup>78</sup> La innovadora utilización de la estructura de acero se destaca por la ausencia del paramento exterior tradicional. Los dos rascacielos se revisten en vidrio, cuyas características exaltan la estructura y los reflejos de la ciudad. Son “edificios de piel y huesos” con referencias formales a los cristales en formación o a las pinturas de Scharoun o Friedrich.

Como en las experiencias interdisciplinares de la Bauhaus, la elección del material es la primera búsqueda arquitectónica miesiana. A partir del material, Mies realiza una arquitectura respetando sus características mecánicas, experimentando diferentes materiales novedosos y utilizando sus propiedades para proyectar con diferentes tipologías. La investigación se experimenta primero sobre materiales más tradicionales que Mies logra manipular de manera inédita. La comparación entre las diferentes casas de campo: en ladrillo y hormigón armado, proyectadas entre 1923 y 1924, hace evidente las distintas alternativas de una misma tipología según el material que se utilice.

En la casa de hormigón armado, la maleabilidad de la técnica constructiva y las propiedades del hormigón, sugiere componer por adicción de volúmenes autónomos. Las paredes y el techo son una única estructura en hormigón visto dentro de cuyas superficies el arquitecto, como si fuera una piel abstracta en la que grabar, abre las ventanas para relacionarse con el paisaje cercano. “*Toda cultura depende del paisaje y de sus ideas económicas. Sólo en relación con éstas se puede concebir una cultura*” mantiene Mies, y más adelante continúa: “*Las construcciones del primer tipo (la arquitectura para la vida) están vinculadas al suelo sobre el que se levantan, ellas y sólo ellas son realmente autóctonas. Se han formalizado a partir de los materiales del lugar. Sus formas no han sido inventadas, sino que han crecido, en el verdadero sentido de la palabra, a partir de las necesidades de sus habitantes y muestran cómo en ellas subyace el tacto y el carácter del paisaje*”.<sup>79</sup>



Planta y croquis del rascacielos para la Friedrichstrasse, Berlín, 1921

<sup>78</sup> L. Mies van der Rohe, “Frülicht”, 1, nº 4, 1922, en F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*, trad. esp. J. Siguán, El Croquis Editorial, El Escorial 1995, pág. 362. (*Mies van der Rohe: das kunstlose Word*, Berlín 1986)

<sup>79</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito de 17 de marzo 1926, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 383 y 385.

La utilización del ladrillo en la segunda casa, lleva al arquitecto alemán a trabajar por vez primera, no con volúmenes sino con muros portantes que, dispuestos ortogonalmente, crean diversas espacialidades internas articulando libremente el espacio, abrirlo y relacionarlo con el paisaje: “*En las paredes he recortado aberturas en aquellos sitios donde necesitaba iluminar el espacio interior y allí donde quería abrir vistas al exterior. En la planta de esta casa he abandonado el sistema usual de delimitar los espacios interiores, para conseguir una secuencia de efectos espaciales en vez de una serie de espacios singulares*”. De este modo, “*la pared pierde su carácter de cerramiento y sirve sólo para estructurar el organismo de la vivienda*”.<sup>80</sup>

El material genera la estructura y la concepción de la casa, respetando las propiedades del ladrillo. Mies proyecta espacios coherentes exaltando sus caracteres estructurales y estéticos. La disposición planimétrica, influenciada por las investigaciones artísticas holandesas de Mondrian y van Doesbourg, desarrolla una tipología nueva de relación entre espacios interiores y exteriores. “*La célula de la composición no es ya la habitación cúbica sino el muro libre, lo cual significa destruir la tradicional caja al extender los elementos bajo el techo hacia el paisaje*” dice Philip Johnson en la primera monografía dedicada al arquitecto alemán.<sup>81</sup> Es un paso importante hacia el diálogo entre arquitectura y Naturaleza en la obra miesiana que, desde la casa en ladrillo, va degenerando progresivamente valores más articulados hasta llegar a las diferentes *casas-patio* y a la *casa Hubbe*,<sup>82</sup> llegando a alcanzar una relación explícita en los proyectos para un pequeño museo, en la *casa en los Alpes* o en la *casa Farnsworth*.

<sup>80</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito de 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 380.

<sup>81</sup> P. C. Johnson, *Mies van der Rohe*, trad. esp. N. Ottolenghi, Víctor Lerú, Buenos Aires 1960, pág. 30 (*Mies van der Rohe*, New York 1953)

<sup>82</sup> En el proyecto para la casa Hubbe en Magderburgo (1935) hay una evolución de las investigaciones de las casas con patio en las cuales el recinto que rodea la casa es cortado allí donde los interiores se abren hacia el paisaje. Al sur, donde la vista no es interesante, Mies abre el salón hacia un amplio patio que, rodeada por el muro de límite, guarda la mirada hacia la Naturaleza, consintiendo la iluminación óptima para la zona de día. De esta forma, como dice el mismo Mies, no sólo ha seguido las condiciones del lugar, sino que obtiene una bella alternancia entre una tranquila clausura y una abierta extensión.

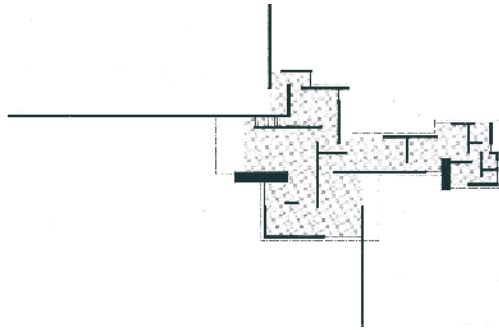


Acuarela de Hans Scharoun, 1920



Mar glacial. Naufragio del buque “Esperanza”.  
Caspar D. Friedrich, 1824

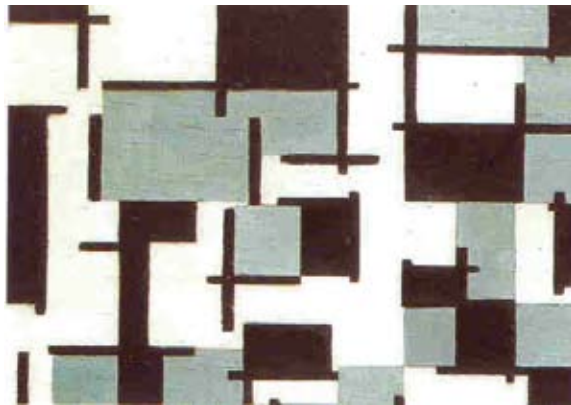
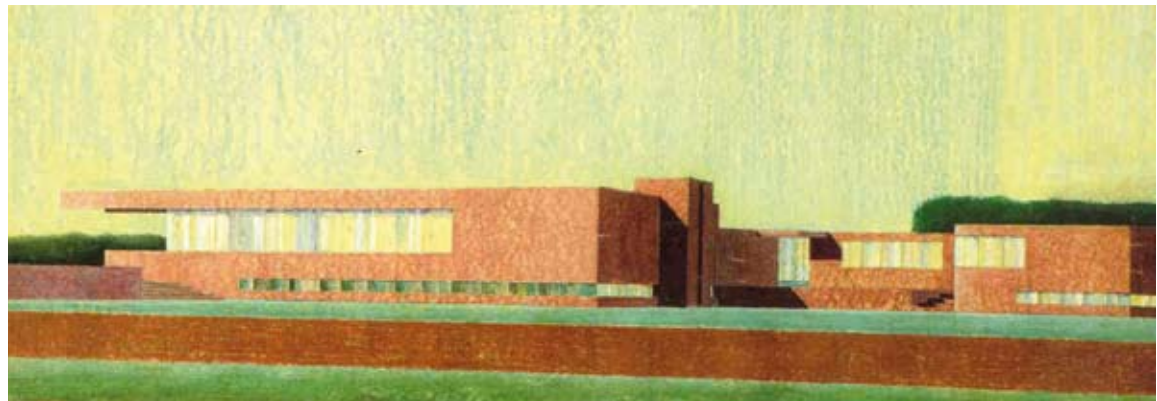
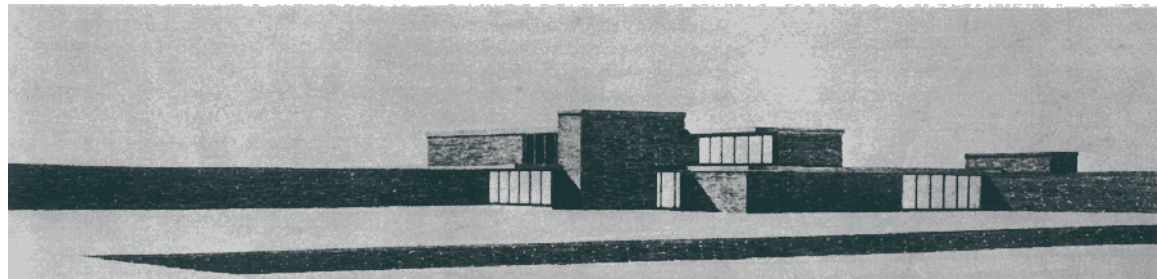




Planta de la Casa de campo en ladrillo, Postdam, 1924

Perspectiva de la Casa de campo en ladrillo

Perspectiva de la Casa de campo en hormigón armado, 1923



Composición XIII. Van Doesburg, 1918

La obra de Mies no parte de imágenes sino de la materia con la que están contruidos sus edificios. Una materia abstracta, materialidad amplia que abarca la gravedad y el peso de los elementos constructivos, las tensiones de sus comportamientos estáticos, la dureza y fragilidad. La artificiosidad material de la técnica que prepara y manipula los elementos con los que se levanta el edificio. Una materialidad que parte desde el inicio de los problemas físicos de iluminación, de aire acondicionado, de la estanqueidad de los cerramientos, etc. En Mies las realidades físicas son, desde el inicio, el material para la obra de arquitectura. Sus llamadas a entender la arquitectura como construcción son la demostración de que, para el arquitecto alemán, las condiciones perceptivas creadas por la materialidad de los edificios están en el origen del significado espiritual de los mismos. El arte miesiano tiene un componente material

que lo delimita. Sus obras –mantiene Solà Morales– no son la expresión de una idea general sino objetos físicos, tangibles, productores de percepciones y afecciones,<sup>83</sup> a diferencia de las obras de arte minimalistas que *“afirman la existencia independiente del objeto artístico como significativo por sí mismo”*, más que relacionarse con obras del pasado o con ideas del pasado o con emociones individuales.<sup>84</sup>

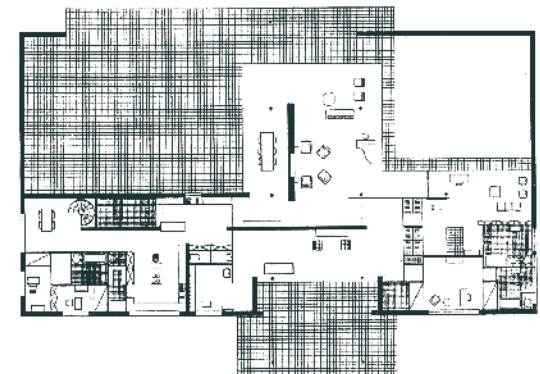
Como hace notar Fritz Neumeyer, a través de un atento análisis de los escritos del arquitecto alemán, a mitad de los años veinte es cuando se hace evidente un punto de inflexión en la arquitectura y en los escritos de Mies, dirigidos por lecturas de filosofía, estética y teología, que constituirán, junto a la esencialidad de la estructura y del material, el bagaje de investigación que guiará toda su obra, con el convencimiento de que la arquitectura es un problema de ética, de esencia, de verdad y de sinceridad estructural. Lo que había definido como “voluntad de la época”, traducido en términos arquitectónicos a través de estructura y material, no parece ser suficiente para definir “la esencia de las cosas”, la nueva arquitectura.

En diversas conferencias dadas en la primera posguerra, Mies subraya que los edificios se dividen en aquellos que construyen “simplemente la vida” y aquellos que están estrechamente ligados “a atmósferas espirituales”. Los primeros “están, en todo y para todo, ligados al terreno y están formados por el material primario del paisaje”; nacen de las necesidades de los habitantes “y reflejan el ritmo y el carácter del paisaje en el cual están implantados”. Son las factorías, las casas de campo, las construcciones populares que se construyen sobre la naturalidad de la topografía, de los materiales y de las funciones que deben acoger. Mies recordó en muchas ocasiones la esencialidad de las construcciones populares como síntesis de la relación entre arquitectura y Naturaleza, entre hombre y sociedad, en contraste con la arquitectura moderna que vive en un caos de superficialidad estética. *“Se tendrá que entender que una arquitectura sólo está vinculada intelectualmente a su tiempo como su consumación*

---

<sup>83</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 34.

<sup>84</sup> Rosenberg cit. en I. Solà Morales, op. cit., págs. 35-36.

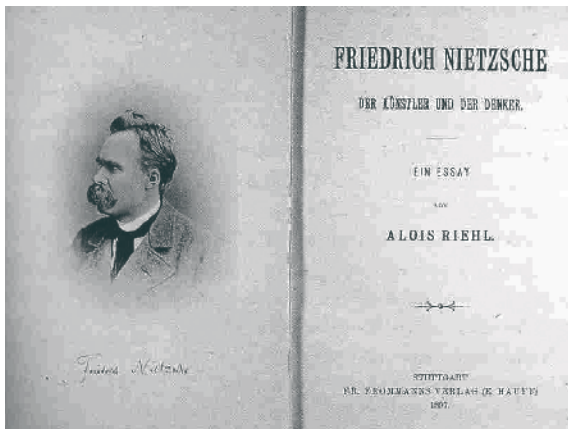


Planta casa Hubbe, 1935

*espacial y que sólo se puede manifestar a través de tareas vivas y mediante medios de su tiempo*".<sup>85</sup>

Entre los diversos filósofos de los que Mies era atento lector, muchos de ellos amigos personales, estaba el alemán Alois Riehl, para el que había construido en 1907, cuando todavía era colaborador de Peter Behrens, su primera casa que, con un lenguaje todavía tradicional, abría algunos elementos hacia el paisaje. La postura de Mies oscila entre las enseñanzas de Berlage y las de Behrens, con una concepción de la arquitectura incierta entre construcción e interpretación de la realidad, donde las elecciones estéticas no son nunca una simple 'invención de la forma', ni imitación de formas históricas, sino más que nada 'un reencuentro de la forma' (...) Esencia, vida y construcción, éstos son los objetivos que Mies se proponía en la búsqueda de un equilibrio entre exigencias exteriores y necesidades interiores.<sup>86</sup>

Pero es, sobre todo, la importancia de la tradición fenomenológica con los discípulos de Max Scheler de la escuela de Husserl: Romano Guardini y Paul Landsberg la que parece fuera de toda duda en la obra de Mies van der Rohe. El sistema del pensador alemán Max Scheler puede ser presentado como una reflexión profunda sobre la teoría de los prototipos, como un estudio de los tres niveles de realidad que él reconoce: los objetos, los valores y las personas. El sujeto participa de cada uno de estos niveles de realidad de manera distinta. Dentro de la distinción que Scheler hace entre carácter y persona se llega a una transición, no anunciada ni explícita, de la persona como sujeto a la persona como objeto (objetivo) de la persona que percibe valores y actúa, a la persona percibida como valor y como modelo del actuar, guía de la conducta del perceptor. Y es entonces cuando Scheler introduce por primera vez un concepto capital: el prototipo.<sup>87</sup> La persona percibida como valor es una esencia individual, objetivo de la intencionalidad del amor; un



Primera publicación monográfica sobre Nietzsche, escrita por Alois Riehl y publicada en Stuttgart en 1897

---

<sup>85</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 378.

<sup>86</sup> Cfr. Sobre la relación entre Mies, Berlage y Behrens, nos remitimos al capítulo "Ambivalencia de los conceptos: ¿interpretación o construcción de la realidad? ¿Berlage o Behrens? ¿Hegel o Nietzsche?", en F. Neumeyer, op. cit., págs 115-156.

<sup>87</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 197.

prototipo ideal “por el que medimos las acciones empíricas”. Scheler construye una ética material de los valores coronada con la noción de persona entendida como unidad en la ejecución de actos concretos (percibir, preferir, amar) y ello en un doble sentido: persona que ejecuta esos actos y persona destinataria de los mismos, es decir, el prototipo.

Serán, sin embargo, los escritos del teólogo católico Romano Guardini los que, básicamente, conducen a Mies, a profundizar el lado invisible de la arquitectura, aquel lado espiritual que confiere sentido al espacio y a la vida, una conciencia sobrenatural de la realidad. Hay una búsqueda permanente de relaciones significativas entre el hombre, las cosas y la técnica. Se trata de reconstruir el sentido de un mundo posnietzscheano en el que no sólo Dios había muerto, sino que también la muerte del arte estaba en la raíz de los comportamientos de la vanguardia. “*Escuchar –escribe Guardini– es vivir en realidades invisibles*”.<sup>88</sup>

A través de las reflexiones del teólogo, Mies reconoce la centralidad de la vida y del hombre como matriz de utilización de la técnica. Una técnica que por sí sola no tiene valor si no es considerada en relación con el hombre. “*La organización –recuerda el mismo Mies– es la determinación de la función. El orden, en cambio, es la atribución de significado*”. En una célebre conferencia, significativamente titulada *Los requisitos de la creatividad arquitectónica* (1928), recuerda que el fin de la arquitectura es representar la identidad de la propia época, a través de una visión de la realidad que establezca una sucesión jerárquica correspondiente a la sucesión objetiva y correcta de los valores espirituales y productivos. Parafraseando a Guardini, “*ha de ser posible incrementar la conciencia y desligarla de la pura intelectualidad. Ha de ser posible renunciar a ilusiones, considerar nuestra existencia como algo estrictamente delimitado y, a pesar de ello, volver a conseguir una nueva infinitud, una infinitud que surja del espíritu. Ha de ser posible resolver la tarea de dominar la naturaleza y al mismo tiempo crear una nueva libertad*”.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> R. Guardini, *De los signos sagrados*, cit. en F. Neumeyer, op. cit., pág. 411.

<sup>89</sup> L. Mies van der Rohe, “Los requisitos de la creatividad arquitectónica”, conferencia dada en Berlín en febrero de 1928, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 452-457.



En este contexto de búsqueda es donde Mies desarrolla su concepción de la obra de arte. Explica cómo es y hace de su presencia el acto primordial de su significación. Pero, a diferencia de las obras minimalistas, en Mies hay un proyecto ético que realiza precisamente en su obra. El debate sobre la técnica en el período de entreguerras es un debate ético. Los filósofos Oswald Spengler, Martin Heidegger, Heinrich Mann o Junger reflexionan sobre la técnica y sus productos desde el punto de vista ético de una reconstrucción del nihilismo nietzscheano. Max Scheler en su libro *Esencia y forma de la simpatía* (1923) propone unos estratos emocionales en las relaciones con el otro, tres escalones decisivos: la unificación afectiva, la simpatía y el amor. Conceptos en los que merece la pena detenerse someramente.<sup>90</sup>

El más básico es la unidad afectiva de un yo con el proceso vital unitario del otro. La unificación presupone un concepto orgánico y no mecánico de la Naturaleza, una unidad de organismo y vida. Con el cristianismo aparece la idea de un Dios puramente espíritu supranatural, sin anclaje vital-psicológico, y esta idea de un Dios, creador del mundo material pero distinto y trascendente, produjo, como se ha visto, un desecamiento de la Naturaleza viva. El hombre, como su creador, está fuera y encima de la Naturaleza y en este extrañamiento, próximo al ascetismo medieval, la unificación afectiva deja de ser cósmica y se orienta hacia una fusión en el amor con la persona divina de Cristo. En la Edad Moderna el desarrollo de las ciencias conduce a un dominio de la Naturaleza, en el que la unificación afectiva tampoco es posible porque la vida-naturaleza-cosmos orgánicos se convierten en extensión y espacio mecánico, indigno de sentimiento.

Dice Scheler, *“la idea exclusivista del sólo dominar el hombre sobre la naturaleza, oriunda históricamente del judaísmo, que a pesar de todos los movimientos en contra debidos al cristianismo primitivo, al franciscanismo, a Goethe, a Fechner, a Bergson, a la filosofía natural del romanticismo, resulta cada día un axioma del ethos del mundo occidental, por decirlo así, y que ha acabado teniendo por una de sus consecuencias la elevación del mecanicismo y de la naturaleza*

---

<sup>90</sup> M. Scheler, *Esencia y forma de la simpatía*, trad. esp. J. Gaos, Losada, S.A., Madrid 1957. (*Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn 1923)

*al rango de lo absoluto por el materialismo, tiene, pues, que ser quebrantada en principio con vistas al porvenir. Tenemos que volver a aprender a mirar la naturaleza igual que Goethe, Novalis, Schopenhauer, como en el pecho de un amigo, y tenemos que limitar la consideración científica mecánico-formal de ella, tal altamente necesaria para la técnica y la industria, a la actividad profesional, artificial, del físico, del químico, etc. La educación del hombre (incluyendo su corazón) ha de preceder a toda actitud científico-profesional frente a la naturaleza como un adversario que dominar. Por tanto, tenemos que volver a desarrollar –pedagógicamente- justo en primer término la unificación afectiva vital-cósmica y despertarla de nuevo del sueño en que está, en el hombre occidental de la sociedad de espíritu capitalista (con la imagen del mundo inherente por su esencia a este espíritu: un universo de cantidades susceptibles de movimiento) (...) Se trata especialmente también aquí de promover poco a poco una mutua compenetración del ethos asiático (en particular, del índico) y del occidental, en el sentido de que Asia aprenda a desarrollar el amor acosmístico de Occidente a la persona en Dios y la humanitas y nosotros, los occidentales, a desarrollar en nosotros la unificación afectiva vital-cósmica”.*<sup>91</sup>

Como el hombre es un microcosmos, reúne en sí las esencias de todos los órdenes de lo real, también el de la Naturaleza. *“Si falta esta unificación afectiva de los hombres con la Naturaleza entera, queda el hombre arrancado a su grande y eterna madre en una forma que no responde a su humana esencia”.* Sin unificación afectiva la Naturaleza no tiene valor propio, sino en la medida que es útil al hombre. Este amor al hombre sin unificación afectiva es destructor de toda Naturaleza orgánica.

El hombre es también ser viviente-naturaleza y de ahí que la falta de unificación afectiva tenga que afectar forzosamente al hombre como ser viviente y también a los estadios superiores de simpatía y amor, que de esta forma carecen de base. En esta civilización, capitalista y productivista, según la califica Scheler, los valores de la vida sólo pueden sacrificarse al espíritu y a la religión, pero no a la productividad técnica. Se puede ser mártir de la filosofía, del arte o de



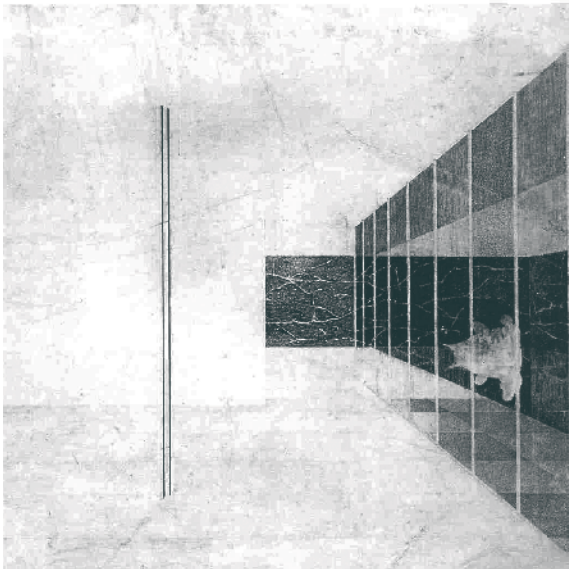
Mies van der Rohe en la Acrópolis, 1959

---

<sup>91</sup> M. Scheler, op. cit., pág. 139.

la fe, pero los mártires de la ciencia, dice Scheler, no son sublimes, son cómicos. “*Toda inversión de este orden de valores descansa en un resentimiento de los vitalmente ineptos y representa un ethos corrompido*”.<sup>92</sup>

La reconsideración de una determinada estética, en la que la producción y su sentido eran inseparables constituye una referencia indiscutible no sólo para los pensadores mencionados sino también para Mies van der Rohe.<sup>93</sup> En la Exposición Universal de Barcelona la necesidad de realizar un pabellón, más precisamente de un *Repräsentation Pavillon* (1929) que por su naturaleza no debía tener ninguna función específica más que la representativa, ofrece a Mies la ocasión para experimentar libremente la transposición en términos arquitectónicos de las reflexiones nacidas por la lectura de Guardini. El pabellón, nos recuerda Quetglas, tenía el objetivo de representar a Alemania y al carácter innovador de una concepción de trabajo, limpia y cristalina, en neta oposición a la revolución industrial inglesa.<sup>94</sup> Y continúa el crítico catalán: “*Hay en Mies un gusto por la diferencia, por el paisaje discontinuo heterogéneo, por las aproximaciones*”.<sup>95</sup>



Perspectiva del Pabellón de Barcelona

Si, como subraya Solá Morales, Mies indicó el lugar donde se construyó, después de haber rechazado la localización propuesta por los organizadores de la exposición barcelonesa, emerge la voluntad del arquitecto de medirse específicamente con la topografía del lugar. Los dos accesos a la plataforma, uno desde la ciudad a través la escalinata, el otro desde la colina que llega a cota, permiten a Mies diseñar una continuidad de recorridos dentro de su misma arquitectura que la convierten así en un excepcional lugar de tránsito hacia el parque.<sup>96</sup>

---

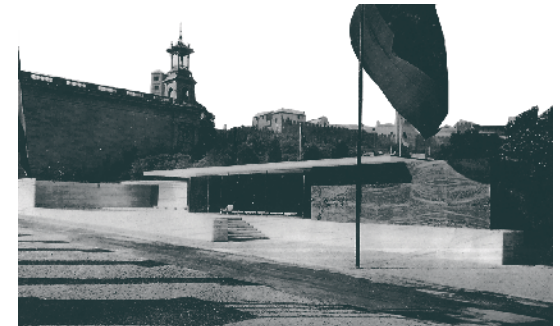
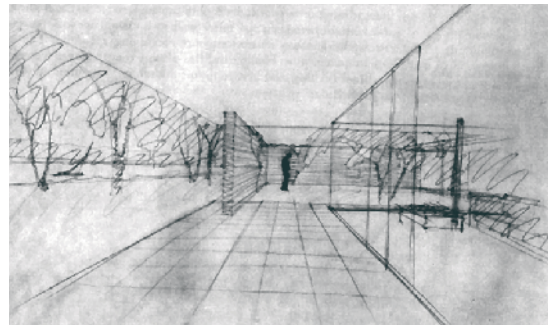
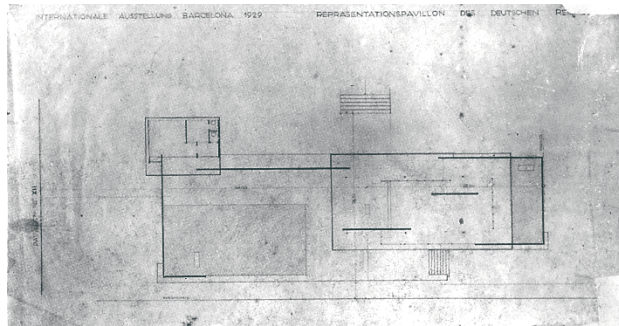
<sup>92</sup> M. Scheler, op. cit., pág. 140-142.

<sup>93</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 38.

<sup>94</sup> J. Quetglas, *Imágenes del Pabellón de Alemania: Mies van der Rohe*, Editions Section B, Montreal 1991.

<sup>95</sup> J. Quetglas, op. cit., pág. 36.

<sup>96</sup> I. de Solà Morales, C. Cirici, F. Ramos, *Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona*, Gustavo Gili, Barcelona 1993, pág. 9.

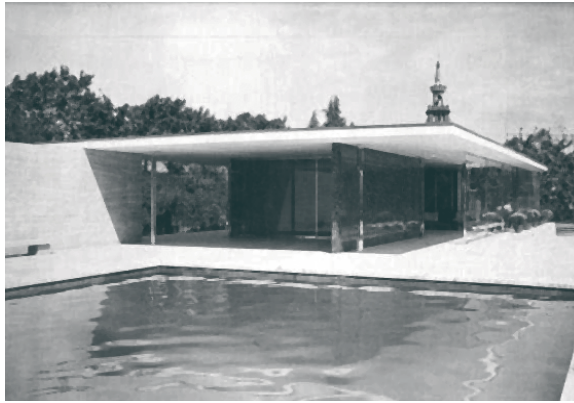


La plataforma del *Pabellón de Barcelona* se convierte en un lugar privilegiado, punto de observación y espacio de pausa en el cual reconocer la identidad de la arquitectura misma. La plataforma del pabellón de Barcelona define los límites físicos sobre los cuales se construye la experiencia de un protagonista que es el visitante, que se relaciona en una secuencia cinética con los diversos elementos que componen el edificio a través de un juego de transparencias y reflejos generados por las amplias vidrieras cristalinas y por las masas en piedra pulida; es un rectángulo planimétrico que se constituye en escena, de la que se percibe la dimensión real sólo en el momento en el que, subiendo la escalinata lateral, se reconoce la inmensa superficie de travertino romano, cuya ligereza se hace evidente por los sutiles espesores que definen la superficie abstracta y metafísica de la lámina de agua principal. El tema reiterativo del basamento es repropuesto posteriormente en la nueva *Galería Nacional* (1962-68) de Berlín; como vacío en el tejido urbano en los *Lake Shore Drive Apartments* (1948-51) en Chicago y en el caso de la plaza neoyorquina del *Seagram Building* (1954-58); como suspensión que separa del suelo natural en la *casa Farnsworth* (1945-50); y por último, elevado como una cobertura, en la horizontalidad del techo del *Museo para una pequeña ciudad* (1942), siendo un espacio que delimita sin aislar.

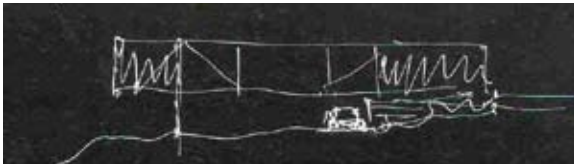
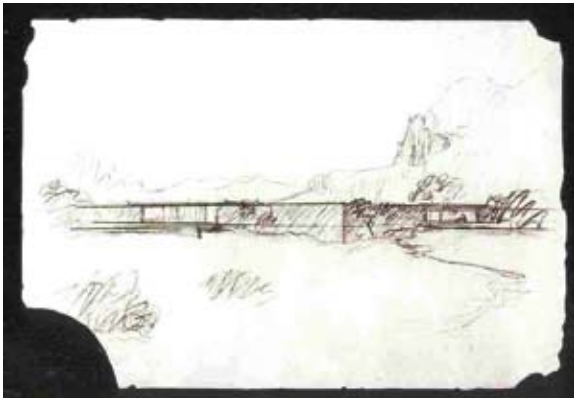
Como en las casas de campo en ladrillo, la planta del pabellón se construye en torno a muros que definen los diversos espacios. La atención al espacio como lugar habitado lleva a Mies a disponer de una serie de tabiques, a veces membranas transparentes, otras paredes opacas, otras volúmenes tridimensionales de vidrio y luz. Los muros no son ya estructurales, sino que se mueven libre-

Planta, croquis y fotografía del *Pabellón de Barcelona*





Pabellón de Barcelona desde la plataforma de acceso



Croquis para una Casa en la montaña, 1934

mente dentro del espacio cubierto de un gran techo plano, cuya verdadera estructura está compuesta por la abstracta malla independiente de pilares en cruz revestidos de acero inoxidable.

Si en la casa en ladrillo los muros se deslizaban de manera centrífuga a la búsqueda del paisaje, en el edificio de Barcelona se pliegan ortogonalmente para impedir la mirada directa hacia el exterior. Aquí, la relación visual con el contexto no es importante como lo será en la *Galería Nacional* berlinesa, ni lo es con el paisaje del entorno, como en las casas de campo. Los tabiques perimetrales definen un límite para la vista, un concepto espacial como espacio de otro lugar que coloca al hombre en el centro de una arquitectura que remite a una nueva relación con el mundo, a través del espíritu.

La abstracción del espacio, la dislocación de los elementos, incluida la escultura de Kolbe significativamente titulada *Alba*, la secuencia de los espacios y de los tabiques, la alternancia entre superficie opaca marmórea y superficie vidriada, entre los estanques de agua y el pavimento en travertino, o incluso la doble relación entre éste y el techo continuo, es lo que recuerda un mundo inmaterial, una idea de Naturaleza a través de lo absoluto de la arquitectura, de su silencio, a "*paisajes virtuales, paseos intransitables*" como dice Quetglas, cuya dimensión es "*la infinita profundidad que abren*".<sup>97</sup> El muro perimetral que define el patio de agua, donde se ubica la escultura de una mujer que defiende su rostro de la luz intensa que inunda todo el pabellón, construye los límites físicos del edificio pero también remite a un valor trascendental de la arquitectura en relación con el exterior. El visitante es el personaje de una escena que se desarrolla en aquel lugar físico, pero que pertenece a otra espiritualidad. Advierte Neumeyer, en la búsqueda de una totalidad del mundo, dentro de la cual el hombre debe reencontrarse a sí mismo y salir del caos que lo circunda, "*sólo con una visión del mundo que tuviera su punto de partida fuera del mundo visible, en lo absoluto, podía superarse desde el subjetivismo contemporáneo y dominar las fuerzas desatadas*".<sup>98</sup>

<sup>97</sup> J. Quetglas, op. cit., págs. 65-69.

<sup>98</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 318.

Significa transponer al significado de paisaje una noción de espacio limitado, “*pero abierto, porque a diferencia de los espacios cerrados, tiene encima de sí el cielo, es decir el espacio ilimitado; y no representa el infinito (simbólica o ilusoriamente), pero se abre al infinito, incluso en la finitud de su ser limitado; constituyéndose como presencia y no representación, del infinito en el finito*”.<sup>99</sup> Rosario Assunto establece con estas palabras un paralelismo conceptual entre espacio y paisaje, pero sobre todo descubre la acepción del espacio abierto que da metafísicamente un valor trascendental al espacio finito, a través de la imaginación metafórica que remite a un espacio ilimitado, para alcanzar como subraya Mies “una nueva inmensidad, una inmensidad que mana del espíritu”.

Desde la colina-plataforma del pabellón miesiano el muro serpiente impide la vista hacia el horizonte y, precisamente, este impedimento es lo que permite al observador captar lo infinito y lo eterno, hasta casi tener temor. La famosa poesía de Leopardi, titulada *Infinito* –nos recuerda Assunto– es la interpretación “*no de éste o de aquel paisaje, sino del paisaje que diremos forzosamente trascendental: la idea de un paisaje potencial subyacente a cada experiencia que nosotros podemos hacer de paisajes actuales*”.<sup>100</sup> Aunque físicamente limitado, el concepto de paisaje como espacio abierto tiene para Assunto la capacidad de remitir a un infinito, más allá de lo que es visible (en arquitectura) o representado (en poesía o en pintura). Para Assunto, desde las profundidades abstractas de los mosaicos bizantinos a los cuadros de fray Angélico, los fondos, los “lejos” o, más adelante, el paisaje, no es simple contexto sino que contiene las potencialidades metafóricas para recordar otros temas. Según el filósofo italiano, en la pintura del siglo XV y, en particular en fray Angélico, es el espacio abierto el que le da un valor trascendental al espacio finito representado en la dimensión pictórica. Hay una unidad en él del estado de ánimo subjetivo (el placer contra el sufrimiento que aquel paisaje conlleva al observador cuando lo contempla y contemplarlo es constitutivo de encontrarse) y de aquello, que recordando a Amiel, se podría denominar el estado de ánimo de la Naturaleza, el significado objetivo del que cada paisaje, en cuanto a imagen de sí mismo, es portador.

---

<sup>99</sup> R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994, pág. 28.

<sup>100</sup> R. Assunto, op. cit., pág. 29.

En el sutil juego entre elementos diseñados hasta un detalle extremo y la universalidad de los significados en la búsqueda de un orden espiritual originario, el *Pabellón de Barcelona* trasciende la realidad del espacio representado. Como en los cuadros de Mondrian, “*la exigencia de medios de expresión, matemáticamente precisos, era la consecuencia de un arte que se liberaba de su carácter figurativo y mimético, para materializar la unidad del arte sobre una base general de acuerdo con leyes universales formuladas abstractamente*”.<sup>101</sup> En la reflexión sobre el significado del arte y de la arquitectura, en la búsqueda de la esencialidad de las reglas de la Naturaleza y de la realidad, Mies sobrepone una impronta metafísica de idea del mundo.

Hay por tanto un doble valor en la búsqueda miesiana: por un lado, la simplificación del caos real en el esqueleto y esencia de las estructuras y el uso verdadero del material; por otro, una pre-composición de estos elementos a través de una “decisión espiritual” que reorganiza el espacio arquitectónico en relación con el contexto y la Naturaleza. “*Queremos pisar firmemente sobre la tierra con nuestros pies, pero alargando nuestra cabeza hacia las nubes*”.<sup>102</sup> Valor material y valor espiritual construyen el principio sobre el cual se debe basar la nueva arquitectura. En la búsqueda de nuevas formas de vida, “*sólo allí donde la arquitectura se apoya en las fuerzas materiales de una época, puede llegar a ser la consumación espacial de su decisión espiritual. Éste es su verdadero sentido y en ninguna otra época ha sido diferente*”.<sup>103</sup> En la obra de Mies cobra sentido arquitectónico la teoría de los prototipos de Scheler, por la cual el prototipo según Scheler es un deber-ser moral caracterizado por tener un carácter ideal y al mismo tiempo personal-individual. En otras palabras, es un conjunto de valores con forma concreta. El deber-ser personal del prototipo se distingue del deber ser general-abstracto, que reside en la norma. El prototipo no es esa o aquella persona empírica, de un modelo humano o líder. A esas personas tangibles del entorno las designa *ejemplares*. El prototipo se distingue de este ejemplar empírico, fundamentalmente, en que es ideal-apriori, captado quizá en un ejemplar, pero anterior a la lógica y al percibir sensible de los objetos de la experiencia.

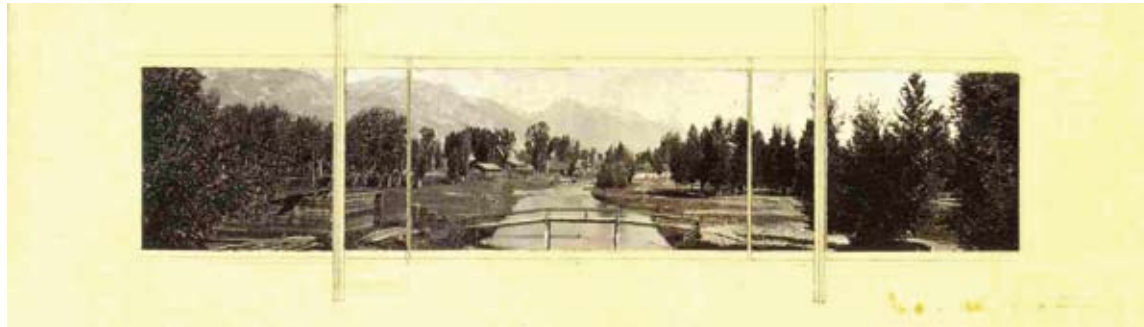


El lavado de los pies, de la serie *Vida de Cristo* del convento de San Marcos en Florencia. Fray Angelico, 1437-47

<sup>101</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 104.

<sup>102</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 19 de junio de 1924, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 381.

<sup>103</sup> L. Mies van der Rohe, manuscrito 14 de marzo de 1927, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 400.



Fotomontajes y collage para el proyecto de la *Resor House*, 1937-39



El mismo tema del *Pabellón de Barcelona* se encuentra en la *casa Tugendhat*, realizada en Brno en 1930. El acceso en la primera planta diseña un espacio abierto sobre el paisaje, recuperado a continuación por la amplia vidriera del salón a través de las carpinterías dispuestas en toda su altura. Con el pabellón de la Ciudad Condal y con la siguiente *casa modelo* (1931) para la exposición de Berlín, se cierra la investigación iniciada con las casas en ladrillo de una arquitectura de elementos lineales que se desplazan libremente buscando especialidades diversas. En las siguientes investigaciones de los años treinta y, sobre todo, en el proyecto de la *Casa con tres patios* (1934), el tema del basamento se transforma en un perímetro con un muro ciego interrumpido sólo por la puerta de ingreso. Permanece el concepto de que este límite físico encierra otra realidad,



diversa de su entorno, una independencia del lugar del habitar que adquiere su significado a través del hombre que lo vive. En la casa con tres patios, los límites rectangulares del perímetro de la residencia se configuran como un apretado elemento de definición espacial que separa el habitar del mundo. En su interior, la secuencia de subdivisiones entre interior y patios –habitaciones sin techo– se construyen con extrema fluidez las relaciones visuales entre parcelas abstractas que miran a un paisaje, interiorizado en el patio, en contraste con la Naturaleza externa, como se hace evidente en las siguientes versiones con unidades singulares agregadas dentro de una estructura urbana inmersa en una Naturaleza, cuya infinitud es patente por el diseño de un verde sin límites.



Después de las experiencias urbanas del *Campus IIT* en Chicago, en la casa *Farnsworth* en Plano Illinois, Mies vuelve a manipular los temas de sus primeros proyectos y la relación entre arquitectura y paisaje. Las razones del “edificio piel y huesos” son llevadas al extremo por respeto total a la Naturaleza de alrededor. *“También la Naturaleza debería vivir su propia vida. Deberíamos evitar perturbarla con el colorido de nuestras casas y del mobiliario. De todas maneras, deberíamos esforzarnos por conseguir establecer una mayor armonía entre naturaleza, vivienda y hombre. Cuando se mira la naturaleza, a través de las ventanas de la casa Farnsworth, adquiere un significado más profundo del que tiene cuando se está fuera, al aire libre. La naturaleza se realza al pasar a formar parte de un gran conjunto”*.<sup>104</sup>



Vista de y desde la Casa *Tugendhat*

La estructura en acero, como en los primeros proyectos de rascacielos o en los edificios del campus universitario, se muestra al exterior y está separada por el vidrio que rodea la casa. Si para Le Corbusier la arquitectura era “el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes ensamblados bajo la luz”, que remitía a la percepción de los sentidos del hombre que se mueve en el espacio; *“la desmaterialización miesiana de las construcciones en huesos y piel intentaba reducir la realidad hasta aquel núcleo donde el orden interior cristalizaba en una estructura más allá de todas las concepciones”*.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> L. Mies van der Rohe entrevistado por C. Norberg-Schulz, “Una conversación con Mies van der Rohe”, en F. Neumeyer, op. cit., pág. 325.

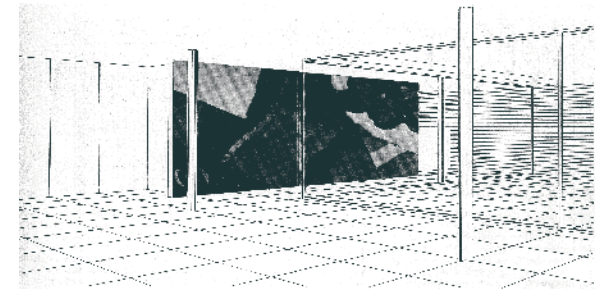
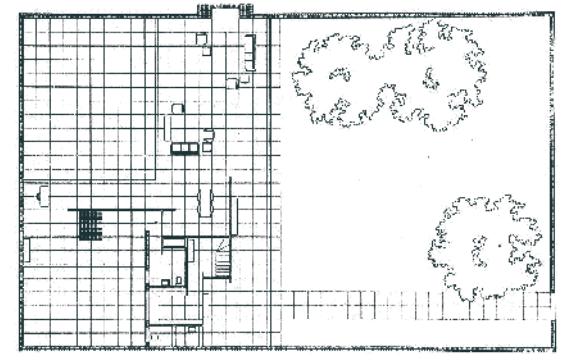
<sup>105</sup> F. Neumeyer, op. cit., pág. 152.

El esqueleto puntiforme de la casa *Farnsworth* rechaza el contacto con el suelo húmedo y palúdico, al que le afectan las inundaciones del río vecino. La separación del plano del suelo, una suspensión, un vacío que rechaza cualquier contacto, repropone el plano del habitar como una superficie abstracta. La horizontalidad del volumen de la casa, es subrayada por la plataforma de acceso, un plano bidimensional cuya independencia se refuerza por la secuencia de escalones que flotan en el vacío. Desde esta extrema horizontalidad artificial de la plataforma es sobre la que se desarrolla el espacio continuo de la casa y de la cubierta, y desde una espacialidad, no ya en movimiento como en el Pabellón de Barcelona o en la casa en ladrillo, sino estática, de espera, desde donde es posible contemplar el paisaje. *“La de Mies es la religión de un laico que tiene un límite existencial y es sólo en la afirmación de lo real, históricamente entendido, cuando él puede satisfacer el anhelo de realidad y por tanto de belleza. Belleza que es por tanto esplendor de la vida, pragmáticamente entendida, pero poéticamente exaltada”*.<sup>106</sup>

A través de la abstracción del hecho arquitectónico, en la esencialidad estructural y material, como en el poema *Infinito* leopardiano, el espíritu del hombre puede acercarse para descubrir su propia serenidad. El proyecto arquitectónico miesiano se inscribe —en palabras de Solà Morales— en un proyecto más amplio, en el que la obra de arquitectura no está encerrada en sí misma, autocomplacida, sino que es un proyecto ético, en el que la contribución del arquitecto a la sociedad se hace precisamente a través de la transparencia, economía y obviedad de sus propuestas arquitectónicas.<sup>107</sup>

<sup>106</sup> “Quella di Mies è la religione di un laico che ha un limite esistenziale ed è soltanto nell'affermazione del reale, storicamente inteso, che egli può soddisfare l'anelito alla realtà e cioè alla bellezza. La quale bellezza è dunque lo splendore della vita pragmaticamente intesa, ma poeticamente esaltata”. E. N. Rogers, “Problematica di Mies van der Rohe”, en *Casabella-Continuità*, Milano 1958, pág. 165. Para Rogers, como en la experiencia de Piet Mondrian, Mies “buscó purificarse con la intención de identificar en las formas el absoluto: una belleza objetiva que representase la verdad más allá de lo verosímil, ‘un reflejo del aspecto universal de la realidad’”.

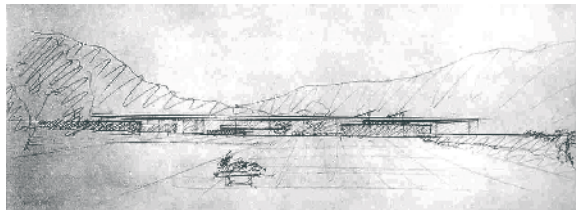
<sup>107</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 38.



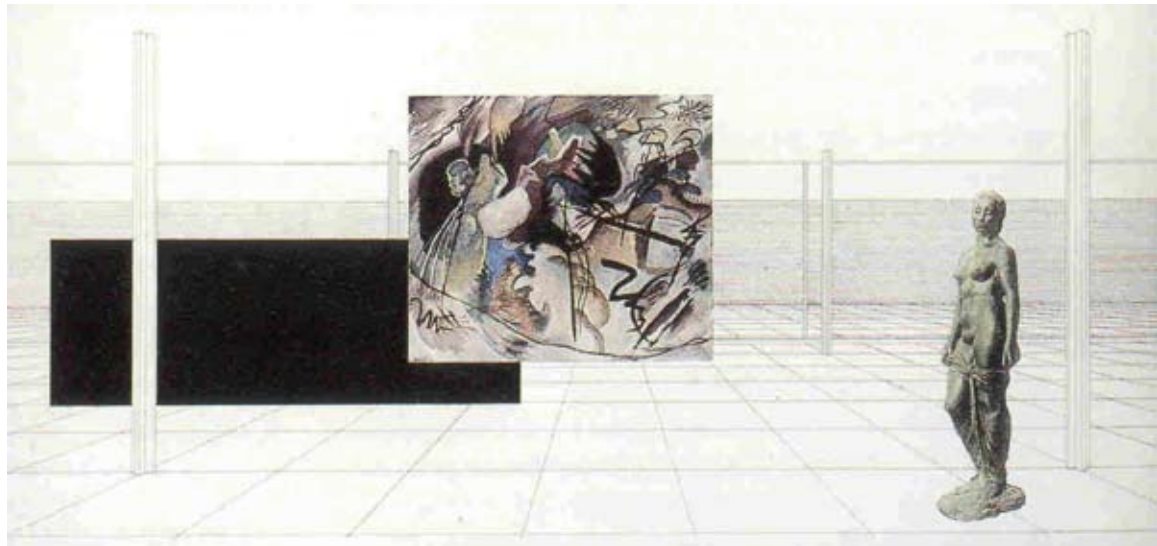
Planta y fotomontaje de la Casa con tres patios



Casa 50x50, 1951-52



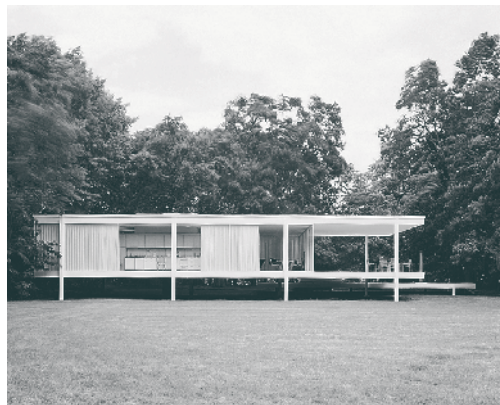
Croquis y fotomontajes para *Museo para una pequeña ciudad*





El paisaje es en Mies, como en Scheler el modelo, un concepto ético de valor: todos estiman a su modelo como algo bueno, lo perfecto, lo que debe ser. Se puede odiar al jefe, pero no al modelo. La influencia del modelo se despliega en la mayoría de los casos de modo inconsciente. Cada prototipo, según Scheler, encarna y personaliza un valor. Pero un prototipo que sólo manifiesta un valor no puede aspirar a ser personal. Dondequiera que aparezca una persona, una esencia individual, como el propio filósofo insiste, ya no se percibe un valor aislado o puro, sino una esencia que combina de forma única y humana una diversidad simultánea de valores. Una persona que sólo expresase un valor no sería personal, sino un símbolo y probablemente impersonal, inhumano e incluso monstruoso. Un prototipo de un solo valor se torna más bien en antivalor. No habría tampoco ejemplares de prototipos puros, porque esos ejemplares de genios o héroes deberían tener necesariamente, si son personas reales, otros valores además de los que representan.

El verdadero prototipo no es una expresión de un valor abstraído de los demás, sino de todos los valores al mismo tiempo y sobre todo de la ley de armonía, orden y jerarquía de esos valores. La percepción solitaria de un valor es imposible en la persona concreta de la que habla Scheler. Los valores, en la realidad y en las personas, van siempre en combinación. Los verdaderos prototipos deben reunir al mismo tiempo todos los valores estimables de una comunidad en una época dada.



Mies en la obra de la casa Farnsworth.

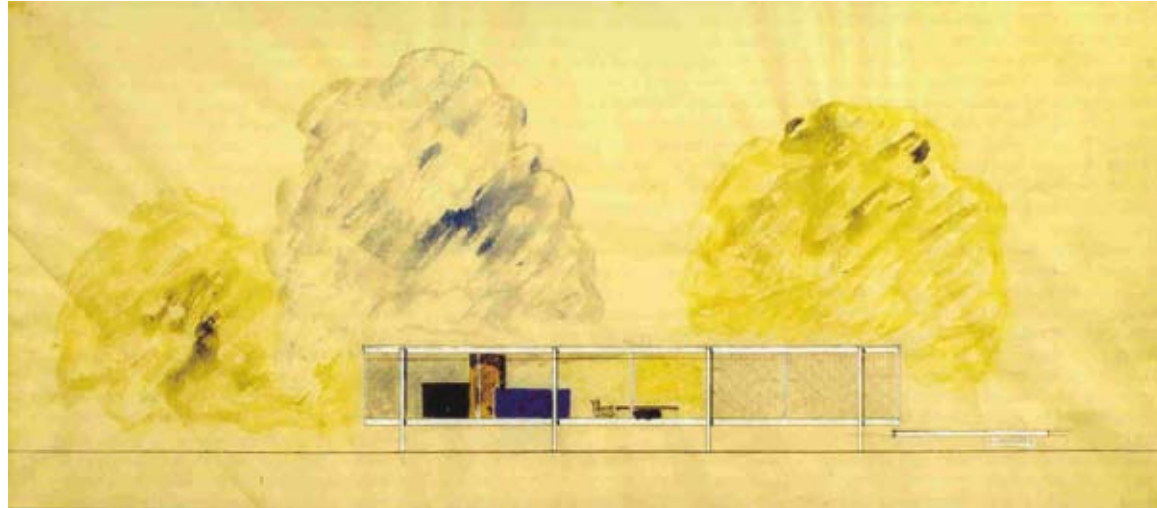
“Quizá alguien me acusará de haber reducido la arquitectura a casi nada. Es verdad que de la arquitectura he eliminado mucho de superfluo, que la he liberado de una gran cantidad de baratijas que habitualmente la decoraban, que la he dejado sólo en su simple funcionalidad... Un edificio con pilares libres que sostienen las vigas no tiene necesidad de puertas y ventanas –pero por otra parte es inhabitable si está abierto por todos los lados”. Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1755







Derecha: *La casa Farnsworth en el paisaje*. Acuarela de Mies sobre dibujo de E. Duckett, 1945



Según Scheler, el a priori sentimental básico, origen y raíz de toda moralidad son los prototipos. Los prototipos son condiciones del pensar, auténticas categorías del pensamiento, ya que los valores, que preceden al pensar y lo determinan, tienen figura prototípica. Dice: *“El modelo determina el alcance de posibles experiencias al desprenderse de la primera experiencia accidental y al ser ideado. Obra como categoría subjetiva”*; y también: *“los modelos más remotos fijan los esquemas de la posible experiencia futura (prejuicios, juicios de experiencia, juicios de la prudencia)”*. Si lo sentimental precede a lo especulativo y lo sentimental es prototípico en su última esencia, se deduce, que lo prototípico conforma el saber especulativo y que la auténtica metafísica habría de tener una estructura personal-figurativa.

#### 4. Del paisaje de la *ville Savoye* a la *casa Malaparte* como paisaje

En el libro *La matemática de la villa ideal* (1976) Colin Rowe desarrolla una comparación de algunas obras de Palladio con las de Le Corbusier. Es uno de los textos que logran contribuir con más eficacia al análisis de la *ville Savoye* en Poissy, más allá de la atención lingüístico-estilística que la destaca como emblema de la arquitectura moderna.<sup>108</sup> El autor subraya la relación entre arquitectura y paisaje, citando las palabras que ambos arquitectos adoptan al describir el contexto en el que insertan las respectivas obras.

Le Corbusier describe el contexto natural de la *ville Savoye* de la siguiente manera: “*El lugar: Una extensión de césped abombada en dombo aplanado. La vista principal está dirigida al norte, por lo tanto, está opuesta al sol; (...) La casa es una caja en el aire, agujereada a su alrededor, sin interrupción, por una ventana en longitud (...) La caja está en medio de unos prados, que dominan el vergel (...)*”. Y continúa: “*El plano es puro hecho para la más exacta de las necesidades. Está en su justo lugar en el agreste paisaje de Poissy (...)*”. Para terminar extrapolando la solución de la *villa Savoye* a la campiña argentina: “*Los habitantes, venidos aquí debido a que esta campiña agreste era hermosa con su vida de campo, la contemplarán, conservada intacta, desde lo alto de su jardín suspendido o de los cuatro lados de sus ventanas alargadas*”.<sup>109</sup>

La descripción que hace Palladio de la *Rotonda*, mencionada en el capítulo anterior, intenta expresar el diálogo de la casa con el entorno que la rodea. El arquitecto véneto construye cuatro frentes iguales sobre una planta central, con el objetivo de que éstos establezcan igual relación hacia el contexto natural, a la búsqueda de “*...bellísimas vistas, algunas de las cuales están*

---

<sup>108</sup> C. Rowe, *La matematica della villa ideale: e altri scritti*, trad. Ital. P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990. (*The mathematics of the ideal villa and other essays*, Cambridge 1976) De este libro son muy conocidos muchos de los estudios geométrico tipológicos que comparan la *villa Malcontenta* de Palladio con la lecorbuseriana villa en Garches. Pero es interesante el inicio de este texto de Rowe que compara *La Rotonda* de Palladio con la *ville Savoye* en Poissy de Le Corbusier.

<sup>109</sup> Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trad. esp. J. Givanel, Apóstrofe, Barcelona 1999, págs. 159-160. (*Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930)



La *ville Savoye* de Le Corbusier

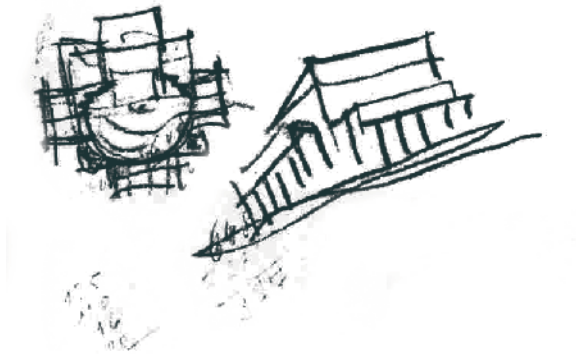


La *Rotonda* de Palladio

*terminadas, algunas más lejanas y otras terminan con el horizonte...*<sup>110</sup>

En Poissy, Le Corbusier propone con fuerza y abstracción la diferencia del objeto artificial en relación a su contexto. El proyecto se encuentra en un lugar caracterizado por amplias masas boscosas y por un gran prado. La decisión de Le Corbusier consiste en distanciarse de los bosques de alrededor e insertar el volumen abstracto de la casa en mitad del prado. “...yo *conservo* – escribe Le Corbusier– *la hierba y los rebaños, los árboles seculares y todos los encantadores puntos de vista del paisaje, y, en el aire, a un nivel determinado, sobre un suelo horizontal de cemento encaramado en lo alto de los pilotes que descienden hasta donde se halla su base, elevo los prismas nítidos y puros de los edificios utilitarios; proporciono unos prismas y los espacios que los rodean; compongo atmosféricamente. Todo se hace partícipe de ello: los rebaños, las hierbas y las florecillas del primer plano, que se pisan con los pies y se acarician con la vista; el lago, los Alpes, el cielo... y las divinas proporciones*”.<sup>111</sup> La abstracción del volumen suspendido de la villa, su carácter de arquitectura-objeto, le permite diferenciarse del contexto natural con unas ciertas resonancias arcádicas.

La villa palladiana es un edificio que se ve desde el paisaje y desde el que se ve el paisaje, igual que ocurre en la *ville Savoye*. El croquis que Le Corbusier hace de la *Rotonda* hace evidente que también la *villa Savoye* es un volumen que mira al paisaje de modo uniforme sobre los cuatro lados. La ausencia de una jerarquía urbana se entiende por el arquitecto suizo como una relación total con el paisaje: la casa no interrumpe ni siquiera el ondulado prado sobre el que se deposita, y recupera la relación con el paisaje en el jardín elevado en la terraza. La principal operación proyectual es elevar la casa sobre *pilotis* “los forjados están sujetos con delgados palos, se excava un pequeño pozo para cada pilastra, buscando siempre el estrato adecuado (...). ¡Mi suelo es



Croquis de la *Rotonda* por Le Corbusier

---

<sup>110</sup> A. Palladio, op. cit., pág. 116.

<sup>111</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1929-34*, Volumen II, Les Éditions d'architecture, Zürich 1964, pág. 24.



*continuo! (...) Obtengo de esta forma la disponibilidad de todo el suelo bajo la casa*".<sup>112</sup> A pesar de que desde cada estancia de la casa se puede contemplar el paisaje, por medio de las largas ventanas horizontales, cuando se llega a la terraza la inmersión en el paisaje es total.

En el artículo *Tipo y tradición del Moderno*, Bruno Reichlin realiza una interesante relectura del valor de la ventana corrida en la arquitectura moderna y, en particular, en la obra lecorbuseriana, como generadora de nuevas espacialidades en la relación entre interior y exterior. Analiza una de las primeras obras de Le Corbusier, la casa paterna sobre el lago Lemán, el arquitecto suizo había realizado una *petit maison* que se abría con una ventana hacia el paisaje del lago. En una carta dirigida al padre le comenta: "*aquí estás por fortuna en tu casita de frente al paisaje que amas. (...) Este lugar de invierno es extremadamente digno, vasto, más vasto que en el verano y de un brillo polar impresionante. No se ven ya las montañas del fondo, y el lago parece un mar*".<sup>113</sup> La ventana recorre una visual a la altura del hombre, negando la mirada del suelo y, al mismo tiempo recoge la infinitud del cielo, estableciendo una nueva relación entre interior y exterior en el habitar moderno. De esta forma, "*la ventana corrida abierta de par en par sobre el paisaje coloca al habitante en un estado de inusual ubicuidad, visual y psicológica*". Es el paso polémico sobre el uso de la abertura corrida como solución moderna, Le Corbusier recuerda que en la *petit maison*, "*la ventana de once metros introduce la inmensidad desde el exterior, la infalsificable unidad de un paisaje lacustre con las tormentas y tranquilidad radiante*".<sup>114</sup>

Bruno Reichlin propone una lectura del concepto de tipo en la obra lecorbuseriana, que define algunos caracteres importantes de la *ville Savoye*. La descomposición en tipos arquitectónicos



Casa de los padres en el lago Léman, Vevey 1925

---

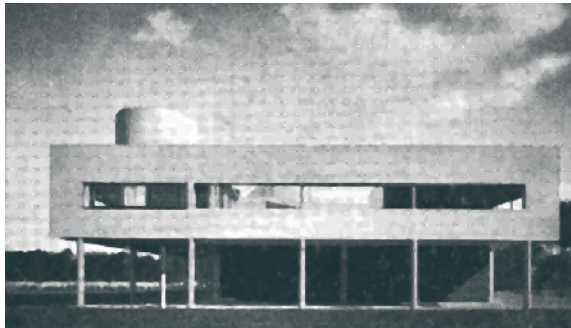
<sup>112</sup> Le Corbusier, *Precisiones...*, op. cit., pág. 68.

<sup>113</sup> "*eccoti per fortuna nella tua casetta di fronte al paesaggio che ami (...) Questo luogo d'inverno è estremamente dignitoso, vasto, più vasto che d'estate e di un nitore polare impressionante. Non si vedono più le montagne dell sfondo, e il lago sembra un mare*". Le Corbusier, "Lettera al padre. 29.11.1925" en B. Reichlin, "Una petite maison sul lago Lemano", en *Lotus Internacional*, nº 60, Milano 1988.

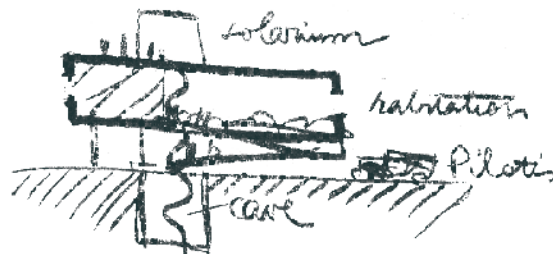
<sup>114</sup> "*la finestra di undici metri introduce l'immensità dell'esterno, l'infalsificabile unità di un paesaggio lacustre con tempeste e quiete radiosa*". Le Corbusier, "Lettera al...", op. cit., pág. 68



permite a Le Corbusier modular, en situaciones diferentes, la arquitectura respecto al paisaje. El tipo, como se ha visto, se ha considerado como un elemento formal que perdura y es reproducible, aparentemente la introducción lecorbuseriana de la planta libre constituye su negación, pero revela un significado inédito. El mismo Le Corbusier, con ocasión de una conferencia leída en Buenos Aires en 1929 y, por tanto, en pleno proceso de proyecto de la casa de Poissy, indica el recorrido de investigación tipológica en los estudios residenciales.<sup>115</sup>



La *ville Savoye* resume las características de experiencias precedentes: la idea de caja abstracta que dialoga con el contexto y la suma de diferentes volúmenes, elementos autónomos que se combinan según exigencias funcionales, espaciales o distributivas, es decir, se afirma hacia el exterior una voluntad arquitectónica y se satisfacen en el interior todas las necesidades funcionales (aislamiento, continuidad, circulación,...). La lectura tipológica introduce una visión del edificio como un “sistema de objetos elementales agregados” y como “un sistema de funciones”. La planta libre permite la descomposición y recomposición de algunos elementos fundamentales en la construcción arquitectónica cumpliendo así todas las necesidades del habitar. La planta libre es, por tanto, “*un excelente ejemplo de redistribución sinérgica de funciones (funciones estructurales por un lado, funciones que envuelven por otro, donde estas últimas, no obstaculizadas ni condicionadas por las primeras, se dejan a su vez organizar en sub-sistemas de funciones: ventilar y/o iluminar y/o aislar)*”.<sup>116</sup>



Alzado de la *ville Savoye* y croquis de la sección

La forma de planta cuadrada, el recinto, es lo invariante de las diferentes soluciones de la *ville Savoye*. Una piel abstracta autónoma que establece la relación con el paisaje, de manera indiferenciada sobre los cuatro lados y que aíslan al objeto arquitectónico como una obra autónoma. En el interior, de las diversas soluciones estudiadas para la villa, se reconocen algunos invariantes (la piel externa, los *pilotis*) y, una serie de elementos re combinables, una especie de ensamblaje

<sup>115</sup> Cfr. B. Reichlin, “Tipo e tradizione nel Moderno”, en *Casabella*, n° 509-510, Milano 1985, págs. 32-39.

<sup>116</sup> “*un eccellente esempio di ridistribuzione sinérgica di funzioni (funzioni strutturali da un lato, funzioni involucranti dall’altro, dove queste ultime, si lasciano a loro volta organizzare in sotto-sistemi di funzioni: ventilare e/o illuminare e/o isolare)*”. B. Reichlin, “Tipo e tradizione...”, op. cit., pág. 36.

de elementos que al acercarse constituyen un conjunto. La estructura de *pilotis* está dispuesta como una malla indiferenciada que permite desarrollar y mover con libertad el sistema distributivo. “¿Para qué sirven los pilotis? Están allí sobre todo para transformar completamente el sistema de circulación hasta el terreno”. La planta baja de la villa está diseñada según el radio de curvatura del auto que proviene de París y permite colocar el ingreso de la casa en el punto más congruente para iniciar el recorrido arquitectónico. Dice Le Corbusier: “un día hemos entendido que la casa podía ser como el auto, una envoltura simple que contiene una gran multiplicidad de órganos en estado libre”.<sup>117</sup>

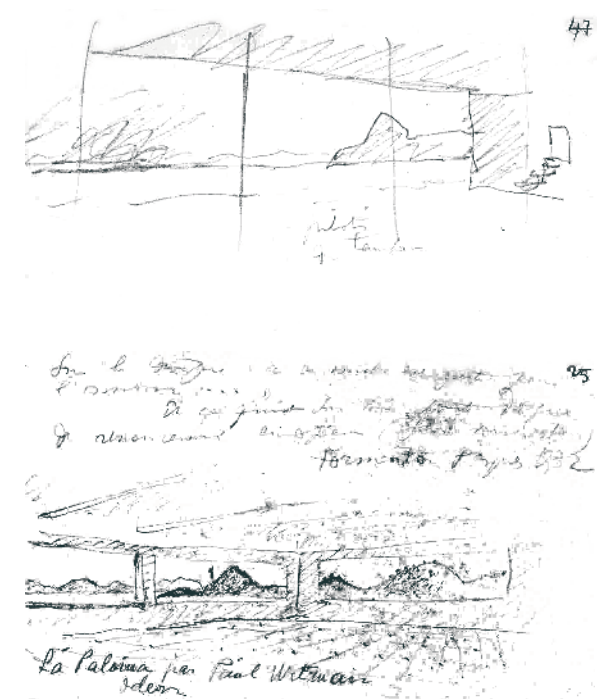
La *ville Savoye* muestra como los objetos: rampa, escalera, tabiques, más o menos opacos, se combinan libremente dentro de una malla estructural según las reglas de la *promenade architecturale*, respetando las reglas puramente fenomenológicas de un hombre que se mueve en un espacio entre interior y exterior, conduciendo la mirada hasta la captura del horizonte. “Se trata de un recorrido arquitectónico, que ofrece aspectos constantemente variados, inesperados, a veces sorprendentes. Es interesante obtener tanta diversidad, cuando se admite, por ejemplo, como sistema constructivo una malla absolutamente rígida de pilastras y de vigas”, dice Le Corbusier.<sup>118</sup> El paseo arquitectónico se configura como un paseo fenomenológico. Paola Gregory subraya como, desde ese punto de vista, la *promenade* representa el punto de encuentro conceptual y simbólico entre la idea de paisaje como imagen enmarcada y la idea de paisaje como un lugar de experiencia fenomenológica que une simultáneamente al sujeto y al objeto, a la visión y a la esencia.<sup>119</sup>

Desde el vestíbulo de ingreso, al que se accede directamente desde el auto, la rampa inicia el ascenso hacia el plano del habitar, dominado por un jardín colgado, verdadero lugar de disfrute del paisaje, que al estar al aire libre recupera una relación de inmersión en el paisaje. La disposición

<sup>117</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier...*, *Ibidem*.

<sup>118</sup> Le Corbusier, *Le Corbusier...*, *Ibidem*.

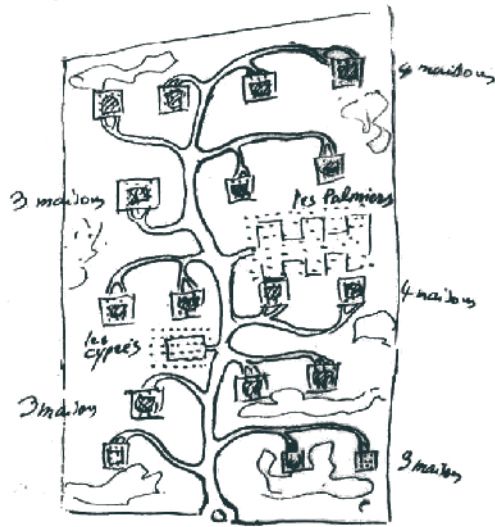
<sup>119</sup> P. Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma 1998, pág. 40



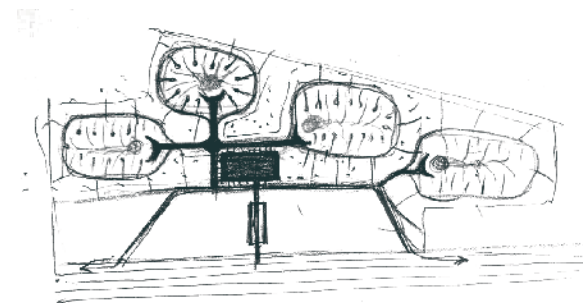
Dibujos de Formentor. Le Corbusier, Mallorca, 1932



Paisaje desde la terraza de la *ville Savoye*



Croquis para una hipótesis de reproducción en serie de la ville Savoye en Buenos Aires



Croquis para la ordenación de Casalpalocco en Roma. Adalberto Libera, 1958

del resto de las estancias –la sala, la cocina, las habitaciones– respeta las reglas del soleamiento optimizado. El amplio salón se abre hacia el norte pero es hacia el jardín, al sur, donde recibe la luz mejor y concentra la visual de quien lo habita. La misma rampa prosigue hasta el exterior, al solarium, lugar de juego y disfrute donde el hombre reencuentra la más libre relación con el paisaje. Arquitectura como sistema de funciones, objetos para recomponer en su abstracta autonomía. Una obra, un objeto que, disperso en el paisaje francés, no parece ser el mejor ejemplo de urbanismo y, sin embargo, el mismo Le Corbusier había planteado la hipótesis de una posible repetición en serie de la casa basada en un esquema arbóreo para los alrededores de Buenos Aires, demostrando una vez más la atención, intuitiva y no declarada, de la arquitectura moderna hacia el paisaje.

Le Corbusier había confesado muchas veces su propio estupor y fascinación por la Acrópolis de Atenas, y en particular por la relación que ésta instaaura con su entorno. Dos, son las observaciones entusiastas expuestas en *Vers une architecture* (1923): por un lado la relación entre lugar sagrado, topografía y vistas, cuya relación biunívoca tiende a definir el Partenón como elemento visual determinante para quien llega a Atenas, de manera que “*el espectáculo es masivo, elástico, nervioso, aplastante por la agudeza, dominador*”. Por otro lado, el yacimiento asimétrico de los edificios sacros, determinado por la topografía y por una sutil y hábil relación entre las partes que se proporcionan según la percepción del hombre que se mueve en el espacio, porque “*el desorden aparente del plan sólo puede engañar al profano. El equilibrio no es mezquino. Está determinado por el famoso paisaje que se extiende desde El Pireo al Monte Pentélico. El plan está concebido para una visión lejana: los ejes que siguen el valle y las falsas escuadras son habilidades del gran director de escena. La Acrópolis sobre su roca y sus muros de sostén, se ve desde lejos, en forma total. Sus edificios se amontonan en la sucesión de sus múltiples planos*”.<sup>120</sup>

Erigida sobre un promontorio, la Acrópolis se convierte en un punto de referencia para el que llega desde lejos y, al contrario, lugar privilegiado de observación y contemplación del territorio, como el *Palazzolo Acreide* en Sicilia, la *capilla de Ronchamp* o las tumbas etruscas de Cerveteri,

<sup>120</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. esp. J. Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998, pág. 39. (*Vers une architecture*, Paris 1923)

estructuras territoriales dispersas, aparentemente, en el paisaje pero que construyen relaciones visuales reciprocas. La colocación de los templos en la Acrópolis da una lectura planimétrica casual, casi caótica pero la disposición de los edificios se hace legible en el momento en el que el visitante recorre los espacios, guiado desde los Propileos hasta el Partenón. Como dice Moneo: *“Tal vez pudiese ayudarnos a penetrar en esta idea urbanística de que los griegos hacen gala en el trazado de los recintos sagrados, el entender los templos como objetos, como formas cerradas, plenamente definidas, que los ojos del espectador descubrirían al caminar y a los que lo singular de su posición haría reforzar aquella su “objetividad”*.<sup>121</sup> La falta de ejes de referencia no coincide aquí con la dispersión. Los templos, considerados como objetos autónomos, están dispuestos de manera que constituyen un punto de referencia espacial para quien recorre la Acrópolis y descubre así escorzos y puntos de vista múltiples. La relación entre los edificios –y entre estos y su entorno– se basa sobre el movimiento del hombre en el interior de un espacio arquitectónico invadido lleno de una densidad vectorial que es la que conduce al visitante.

Le Corbusier había sentido la misma emoción al visitar la *Piazza dei Miracoli* en Pisa, donde el baptisterio, la iglesia y la torre, se pueden entender también con una “objetualidad” autónoma. Construyen relaciones vectoriales que determinan un valor espacial tan fuerte que es capaz de desencadenar la axialidad entre ellos. Los tres “objetos” parecen flotar sobre el metafísico plano de hierba pero reencuentran una unidad gracias al límite que construye el muro del cementerio que actúa de fondo. Igual que ocurre en las naturalezas muertas de Morandi donde la relación aparentemente caótica entre las botellas encuentra una regla en la línea de fondo que abstractamente representa el plano de la mesa sobre la que se apoyan. La disposición de los objetos en la *Piazza dei Miracoli* y en la Acrópolis con una línea de fondo que sirve como referencia, ayudan a entender como Le Corbusier entendía el paisaje en sus obras tempranas. Para Le Corbusier los ojos están hechos para ver las formas en la luz y las formas primarias son las formas más bellas porque son las que se leen más claramente.



Acrópolis de Atenas. Dibujo de Le Corbusier, 1911

visión répétitive par dédoublement  
en contrepoint je trouve ce que j'ai  
vécu d'après, et un bloc et



P.S. même point

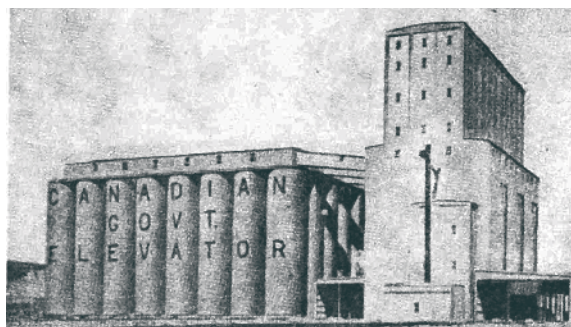
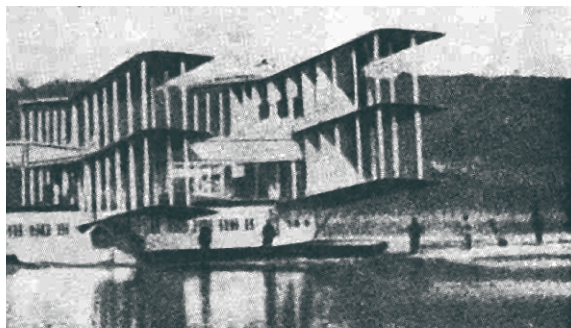


Le Corbusier  
Pisa  
1911

Plaza de los Milagros en Pisa. Dibujo de Le Corbusier, 1911

<sup>121</sup> R. Moneo, “Notas sobre ...” op. cit., pág. 78.





Hidrocelular Caproni y Silos en Canadá, del libro *Vers une architecture*, 1923

En *Vers une architecture*, Le Corbusier propone superar el contraste entre progreso técnico e involución artística, entre resultados cuantitativos y cualitativos. Definiendo técnica y arte como dos valores paralelos: “*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía. El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu*”.<sup>122</sup>

Partiendo de esos datos, la síntesis que faltaba no debía ser construida sino que debía ser reconocida, mirando los objetos naturales y artificiales con “otros ojos” con ánimo libre de prejuicios y captando en ellos los principios immanentes a la nueva arquitectura. Dice: “*Los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos. Dentro de poco ya no tendrán nada que hacer...*” y continúa: “*...Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y de sus obras nos hacen sentir la Armonía. Hay pues una estética del ingeniero, ya que, al calcular necesita calificar ciertos términos de la ecuación y el gusto es el que interviene (...) El diagnóstico es que, comenzando por el principio, el ingeniero que procede según sus conocimientos marca el derrotero y es dueño de la verdad. Porque la arquitectura, que es emoción plástica, debe, en su dominio, comenzar también por el principio y emplear los elementos susceptibles de impresionar nuestros sentidos, de colmar nuestros deseos visuales, y disponerlos de tal manera que su contemplación nos afecte claramente...*”<sup>123</sup>

Contemporáneamente, Ginzburg y los constructivistas rusos, proponen que el análisis del ingeniero debe ser asimilado y comprendido por el arquitecto: “*Todo elemento de la máquina está materializado por una forma y un material correspondiente a la fuerza que actúa en el interior de un sistema dado y que le resulta esencial; esta forma y este material no pueden ser modificados arbitrariamente sin dañar el funcionamiento del sistema en su totalidad (...) es decir, el objeto*”. Sin embargo, la experimentación de los constructivistas, secuestrada por la ideología, llevaba

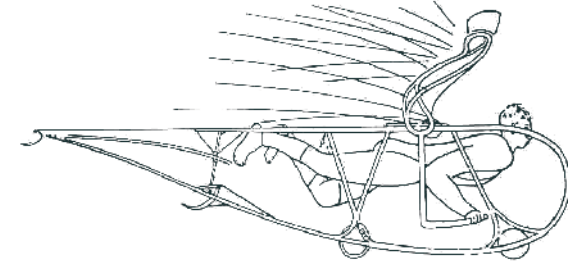
<sup>122</sup> Le Corbusier, *Hacia una...*, op. cit., pág. 3.

<sup>123</sup> Le Corbusier, *Hacia una...*, op. cit., págs. 6-7.

en sí mismo el germen de su inutilidad.<sup>124</sup> En su afán racional de establecer nuevas relaciones y mecanismos de expresión de la arquitectura, con un método objetivo, crearon al final una máquina que no funcionaba y que nunca pudieron hacer funcionar. Ese fue su drama.

La gran diferencia y la originalidad del pensamiento de Le Corbusier respecto al planteamiento de sus contemporáneos constructivistas, fue que para el arquitecto suizo el análisis que hace el ingeniero es de naturaleza distinta al que hace el arquitecto. A pesar de no querer instaurar ningún nuevo sistema de normas o preceptos, la disciplina arquitectónica seguía teniendo plena vigencia, con sus normas y reglas. La arquitectura era y es un arte y su propósito es conmovernos mediante el *“juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz”*. Lo que admira Le Corbusier de las industrias, los barcos, aviones y coches es el resultado, un modelo para imitar analógica o estructuralmente, no le interesa el método con el que se realizan. Su intuición fue reconocer que también los productos de la ingeniería podían ser referentes para la arquitectura de igual manera que lo son el Partenón, las pirámides o la Roma clásica.<sup>125</sup>

Lo interesante es entender que la contemplación de un modelo suscita la creación de una estructura nueva. Las teorías de Kurt Koffka, uno de los miembros destacados de la psicología de la Gestalt, son pertinentes en este punto. Estudiando la psicología evolutiva, el autor mantiene que la presencia del modelo actualiza las funciones estructurales que ya posee, estructura que puede ser instintiva o adquirida. La altura o nivel de la estructura determina dos géneros de imitación bien diferenciados, porque no es lo mismo imitar un movimiento concreto aislado que imitar otras operaciones superiores como *“tomar de un modelo anterior la resolución de un problema que uno mismo no ha sabido resolver”*.<sup>126</sup>



*Hombre volador o Letlatin. Vladimir Tatlin, 1929*

---

<sup>124</sup> J. M. Hernández de León, “La máquina inútil: recursos compositivos del Constructivismo”, en A&V, nº 22, Madrid 1991, pág. 26.

<sup>125</sup> Cfr. S. Quesada, “Industria, arquitectura, paisaje: las minas de oro de Rodalquilar (1940-1965)”, en VV.AA., *Arquitectura e Industria Modernas. 1900-1965*, Docomomo Ibérico, Sevilla 1999, págs. 217-223.

<sup>126</sup> K. Koffka, *Bases de la evolución psíquica. Una introducción a la psicología infantil*, trad. esp. J. Gaos, Revista de Occidente, Madrid 1926. (*Die Grundlagen der psychischen Entwicklung: eine Einführung in die Kinderpsychologie*, Osterwieck 1921)

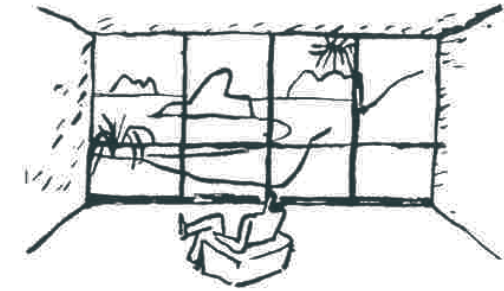
Koffka introduce una ley muy interesante: *“Cuanto más alta es la estructura que surge por imitación, tanto más se puede caracterizar esta imitación como imitación de la acción; cuanto más externa es aquella estructura, tanto más se puede caracterizar la imitación de un movimiento”*.<sup>127</sup> Se destaca que la imitación se halla en estrecha conexión con las facultades más elevadas de la psique humana y que está del lado de la evolución y progreso psíquico. La imitación favorece la adquisición del lenguaje y del pensamiento pero, por otro lado, su comprensión permite una imitación más elevada, una “imitación inteligente”. *“La imitación –dice Koffka- es un poderoso factor de evolución. La mayor parte de lo que aprendemos no lo comprendemos, en efecto gracias a la propia invención, sino comprendiendo modelos o –sobre todo en edad posterior- enseñanzas expresadas mediante el lenguaje”*. Leyendo esta frase cobra sentido la admiración de Le Corbusier por la Acrópolis, los aviones, los coches, los aviones... Koffka es un puente entre Max Scheler y Jean Piaget, en la teoría de la imitación como instinto o forma de aprendizaje de un ser vivo en relación al comportamiento de otro ser vivo.

En 1929, Le Corbusier llega en avión a Río de Janeiro, una experiencia emocionante que le permitió disfrutar de una mirada diferente. En esta ocasión aparecen los primeros croquis interpretativos a vista de pájaro que denotan una nueva sensibilidad hacia la dimensión territorial de la arquitectura. El año siguiente proyecta el *Plan Obus* para Argel, en el que con un gesto unitario a gran escala resuelve, sobre el plano urbanístico y tipológico, la relación entre sistema lineal de la arquitectura y el paisaje que la rodea. Se consolida de esta manera la atención de Le Corbusier hacia el paisaje como referente. En la pequeña casa de vacaciones proyectada en 1931 para Hélène de Mandrot dice: *“La composición está estructurada por el paisaje. La casa ocupa un pequeño promontorio que domina el llano detrás de Toulon, respaldado por una magnífica silueta de montañas”*. Le Corbusier subraya que *“el lugar ofrece el impresionante espectáculo de un vasto paisaje desplegado, y la inesperada naturaleza...”*, en una relación voluntariamente indirecta, casi banal, pero mediada por la elección de no abrir directamente la casa hacia el entorno, para conservar el carácter de sorpresa se ha ido *“...emparedando las habitaciones principales el lado*

---

127 K. Koffka, *Ibidem*.

*hacia la vista y disponiendo sólo una puerta que se abre en un porche desde el cual la súbita visión es como una explosión*".<sup>128</sup>



Croquis para el *Ministerio de Educación Nacional*, 1946

Los croquis de Le Corbusier denotan una doble lectura del lugar: por un lado, las perspectivas a vista de pájaro descubren una visión abstracta del territorio; por otro, el paisaje es visto como evento percibido por el hombre a través de la arquitectura. Una secuencia temporal del paisaje en el interior del edificio, en los primeros bocetos del Ministerio de Educación Nacional de Río, hace evidente como el proyecto de arquitectura asume el tema del paisaje en todas las escalas del proyecto. La arquitectura se propone como filtro y vehículo de observación de la Naturaleza de alrededor, porque *“la belleza del lugar alimenta y sostiene todas las escalas de la arquitectura, desde la planificación al microcosmos de la habitación”*.<sup>129</sup>

Le Corbusier no escribió casi nada sobre el paisaje, sin embargo, éste será un referente fundamental en las últimas obras del arquitecto suizo, en las que parece reinterpretar constantemente la relación entre edificio y paisaje, manipulando y transformando los proyectos con diferentes soluciones. Desde la relación entre los cuerpos zoomórficos apoyados sobre la terraza de la *Unité d’Habitation* (1947-52); a la construcción de la *Capilla de Ronchamp* (1950-55) que domina el valle sobre el

<sup>128</sup> Le Corbusier cit. en K. Frampton, *Historia crítica...*, op. cit., pág. 226.

<sup>129</sup> R. Dorigati, “Un paisaje con vistas”, en VV.AA., *Patrimonio, Piedras, Paisaje*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Sevilla 2001, págs. 60-65.



que sitúa, recordando la descripción que Le Corbusier hace al ver la Acrópolis; a la relación entre volúmenes autónomos que dialogan en la gran plaza abstracta de Chandigarh (1951-65); a la plataforma que condensa la complejidad de la ciudad y del territorio en el *Hospital de Venecia* (1964); o el paisaje como tranquilidad en el horizonte en el que se refugia la soledad meditativa del monje de la Tourette (1960)

Paradójicamente a las iniciales intenciones de los maestros del Movimiento Moderno, de no crear ningún sistema operativo, sus obras acaban siendo prototipos o modelos que posteriormente serán estudiados, analizados e imitados por nuevas generaciones de arquitectos. En relación con la Naturaleza, la arquitectura moderna “*cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la Naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética*”, mantiene T. W. Adorno.<sup>130</sup> Sin embargo, en determinados casos el protagonismo de la Naturaleza proporciona la excusa para abrir paso a otra arquitectura, libre de los iconos formales y deterministas de la arquitectura moderna. El espejismo de una vuelta a la Naturaleza, como medio para liberar a la arquitectura moderna de sus propios dogmas formales, aparece en el momento en el que la propia arquitectura resuena con intensidad en el eco producido por el paisaje. En determinadas ocasiones, será la fuerza de lo natural lo que permitirá desplazar los valores supremos de la arquitectura moderna, en aras de una mayor atención hacia lo natural.

En la filosofía de T. W. Adorno se opera una cierta rehabilitación del concepto de mimesis como alternativa a la racionalidad instrumental. En *Dialéctica de la Ilustración* (1947), libro escrito junto a Horkheimer, se sugiere que la mimesis del arte puede contener una función crítica para contribuir a superar la autodestrucción de la Ilustración.<sup>131</sup>

Los autores sugieren una división de la historia en cuatro etapas: la magia, el mito solar-patriarcal,

---

<sup>130</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 20.

<sup>131</sup> T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. esp. J. J. Sánchez, Trotta, Madrid 1994. (*Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947)

la metafísica, la Ilustración científico-técnica. Las cuatro pueden reducirse a dos extremos: la mimesis y la racionalidad instrumental. Por un lado la magia mimética y por otro, la Ilustración racional, en la que, al abrir una distancia entre el sujeto y el objeto, el sujeto (lógico) no puede asimilar al objeto (abstracto), sino que trata de dominarlo mediante el trabajo y la transformación. En efecto, la racionalidad científica ha erigido un tabú mimético, una prohibición de mimesis, por lo mismo que reprime el deseo, el impulso, para acabar divorciando la ciencia y el arte.

En la obra póstuma de Adorno, *Teoría estética* (1970) se desarrolla el carácter dialéctico de la mimesis dentro del arte y la del arte mismo.<sup>132</sup> El arte ya realiza en su esencia esa dialéctica entre sujeto y objeto aunque de forma no conceptual. El elemento mimético del arte permite una identificación no dominadora entre el sujeto y el objeto, basada en la afinidad y la semejanza, una mediación entre ellos previa a su oposición y distinta del pensar identificante del concepto que reprime el objeto y lo subsume. Una identificación que garantiza la autonomía de lo objetivo. De ahí el valor singular que Adorno reconoce a la belleza natural, anterior al hombre y por ello objetiva, paradigma de la no-identidad, que expresa esa negativa suya a subordinar la Naturaleza al sujeto.

Esta dialéctica entre sujeto-objeto en la obra de arte está próxima a la otra dialéctica entre mimesis y racionalidad. Para Adorno esta mediación entre sujeto y objeto ya implica un grado de racionalidad: *“La mimesis, como afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto racional, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías”*.<sup>133</sup> La mimesis artística es un lugar intermedio entre la magia y la racionalidad.

La mimesis, que emparenta el sujeto con el objeto y que participa por ello de la auténtica racionalidad,

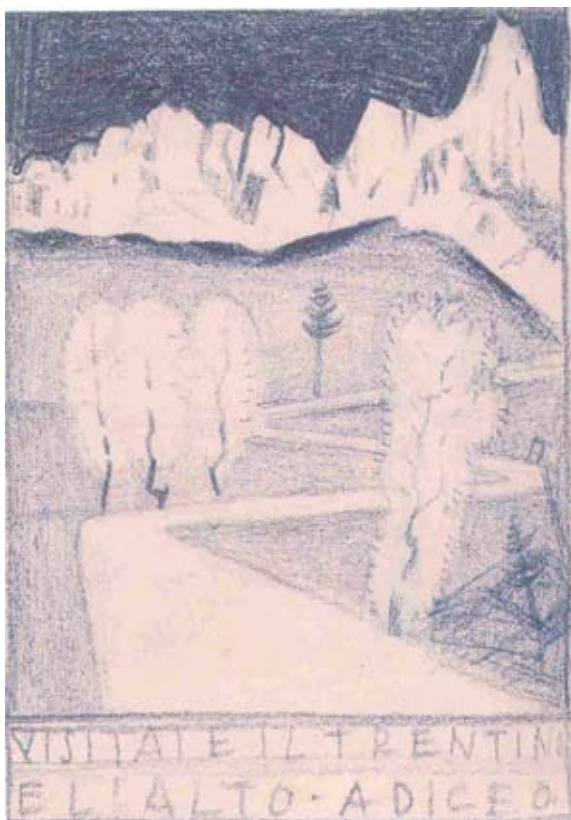


*Sin título.* Paisaje de Adalberto Libera, s. d.

---

<sup>132</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética*, trad. esp. F. Riaza, Taurus, Madrid 1971. (*Ästhetische theorie*, Frankfurt am Main 1970)

<sup>133</sup> Adorno cit. por J. Gomá, op. cit., págs. 313.



*Visitate il trentino e l'Alto Adige. Adalberto Libera, s. d.*

es portadora a la mala racionalidad de la sociedad administrada capitalista: *“La conducta imitativa tiene su refugio en el arte. El sujeto, cuya autonomía es variable, se enfrenta por medio de la imitación con lo que es distinto de él, aunque no esté separado de ello plenamente. La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad. Al ser posible dentro de un ámbito de racionalidad y servirse de los medios de ésta, reacciona contra esa mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado (...) La sociedad capitalista oculta y niega esta irracionalidad, y el arte, que se rebela contra eso, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente”*.<sup>134</sup>

La mimesis artística tiene un lado adaptativo y afirmativo de lo dado, pero le es inherente también una negatividad frente al mundo social y en este sentido puede llamarse “mimesis subversiva”. En tanto que constitución de un sentido autónomo de la realidad social, la mera existencia del arte es para Adorno una crítica de la totalidad social dada. En el arte autónomo hay una resistencia contra la presión de la ideología dominadora; su no funcionalidad, su desinterés, desafía la razón instrumental y el principio mercantil. Es cierto que el arte encierra, al ser un todo, una promesa de reconciliación que puede ser ideológica, como en el arte clásico, porque tal síntesis final no se cumple en una sociedad injusta. Por ello sólo renunciando a transmitir un todo con sentido y un consuelo ilusorio podría el arte liberarse de la ideología y actuar como resistencia. El arte que se niega a sí mismo, el antiarte de Schönberg, Kafka, Beckett, Joyce o Klee es, para Adorno, el arte en sentido enfático o arte radical, porque destruye la ilusión de una belleza totalizada, orgánica, sistemática, ideal y aceptan lo feo y disonante de la realidad.

La mimesis es uno de los nombres que Adorno escoge para su crítica a la razón instrumental, pues encuentra en ella la posibilidad de un pensar concreto-histórico y de un deseo auténtico carente de dominio que escapa a la conceptualización de las relaciones sujeto-objeto definidas en términos cognitivos-instrumentales.

---

<sup>134</sup> T. W. Adorno, *Teoría estética...*, op. cit., págs. 76-77.

En la arquitectura moderna, el paisaje se contempla también con aproximaciones diferentes a las de Le Corbusier, configurándose como un nuevo “modelo de imitación” a través de la cual establecer una nueva relación hombre-Naturaleza. Uno de los casos más paradigmáticos es la *casa Malaparte* de Adalberto Libera, construida entre 1938 y 1940, diez años después de la *ville Savoye*. La casa denominada por el escritor Curzio Malaparte, su propietario, *una casa come me*, está situada en un emplazamiento excepcional: la parte más alta de un acantilado sobre el Mediterráneo en la Punta Massullo de Capri. La casa se levanta mirando al sol y forma parte de la misma roca en la que se apoya, haciendo evidente la inaccesibilidad de aquel lugar excepcional. La ubicación elegida por Malaparte es un sitio donde la Naturaleza puede ser contemplada y sentida en toda su plenitud. El sol y el agua son los mundos envolventes de la arquitectura, que se sumerge en ellos. La Naturaleza como drama, en constante movimiento, pero también paralizada, aparece como condición esencial de una arquitectura que está sobre ella, participa en ella y también se opone a ella.

La Naturaleza se convierte ante todo en mítica y este carácter mítico penetra en la arquitectura. Es un arquetipo entendido, tal y como lo concibe Mircea Eliade, como el contenido natural de la conciencia expresada en mitos y ritos. En el libro *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, expone Eliade que es en la idea de origen, espacio-tiempo donde tiene lugar el hecho ontológico fundamental, la creación o fundación del mundo. Por eso, el origen está saturado de ser, lleno de poder, lleno de vida. Su mera invocación desprende virtud, fuerza, de ahí la obsesión de todos los teóricos de la arquitectura a lo largo de su historia por desvelar y entender el origen. En cambio para Eliade, las cosas de la realidad sensible y profana no tienen valor intrínseco autónomo, llevan una existencia rota y fragmentada. Esto explica el anhelo del hombre tradicional por conectarlo todo con el origen sagrado, fuente de todo ser. El acceso al ser se perfecciona mediante la *repetición*.<sup>135</sup>

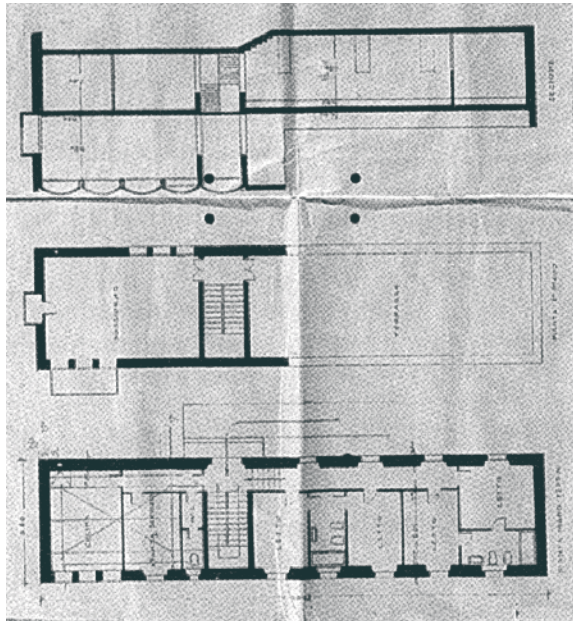
---

<sup>135</sup> Mantiene Mircea Eliade que el fundamento y causa última de todas las cosas se encuentra en el origen, que es también el centro, fuente de todo ser y el ser de todo ente particular. El hombre anda por todas partes haciendo el esfuerzo supremo de no perder contacto con el ser, El acceso al ser se abre mediante la repetición del arquetipo. Mediante la repetición no sólo se realiza una conducta, sino que se funda nuevamente la realidad entera. Los hombres tienden por este motivo a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Todo lo que carece de arquetipo imitable está desprovisto de sentido y carece de realidad, cae en un devenir caótico. Toda la existencia profana responde a un arquetipo del pasado, que



Punta Masullo y la Casa Malaparte





Plantas y sección de la casa Malaparte

Una cosa llega a ser real sólo cuando participa o copia o repite el origen, el hecho ejemplar y originario de la creación. Ahora bien, la repetición es posible porque, en la concepción arcaica, hay un arquetipo celeste (un doble) de toda forma sensible, ciudades, templos, montañas, ríos. Los arquetipos disfrutan de todo el poder y el prestigio del origen, donde residen. Los arquetipos de los hombres son los dioses y los héroes, que realizaron la hazaña de la creación.

La respuesta de Libera al marco singular, cuya belleza deriva de la grandiosidad con que se produce el encuentro entre tierra, cielo y mar, es proyectar un edificio que parece seguir las mismas leyes formativas de la Naturaleza: la casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, es como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado. El paisaje se constituye en un elemento de composición con el que trabajar, *“la confrontación entre el principio tectónico (tipo estructural-arquitectónico) y la conformación volumétrico objetual (imagen plástica de los objetos simples objetos de una realidad “dada”, definición de las relaciones de interacción entre los objetos mismos) constituye el fundamento del método compositivo, reconducible al principio de unidad-integridad del programa constructivo-figurativo, a un principio sintáctico por excelencia...”*<sup>136</sup> tal principio busca mostrar la esencia individual del tipo, convirtiéndose al mismo tiempo en una condición irrepetible del lugar en que se asienta.

La *casa Malaparte* hace destacar en el paisaje su potente unidad, tanto tipológica como simbólica, presentándose como una caja cerrada que se proyecta desde la diagonal de una gran escalera, un sublime graderío hacia el abismo. La casa se identifica con su cubierta orientada al mar y hacia la tierra –teatro al aire libre, plataforma de despegue hacia el sol, fondo de ceremonias rituales–, pero se identifica también con el trazo de su perfil, como una forma sin volumen. Esto le

---

encierra su verdadero ser. Con la reiteración del origen se invoca, actualiza y conmemora el ser. Y dado que se accede al ser mediante la repetición de arquetipos, estos arquetipos deben excluir los elementos inusitados o irrepetibles, y tenderán, por el contrario, sin dejar de ser concretos, a reunir cualidades típicas. J. Gomá, op. cit., págs. 309.

<sup>136</sup> *“Il confronto fra principio tettonico (“tipo” strutturale architettonico) e conformazione volumetrico-oggettuale (immagine plastica dei singoli oggetti di una realtà “data”, definizione dei rapporti di interazione fra gli oggetti stessi) costituisce il fondamento del metodo compositivo, riconducibile al principio di unitarietà-integrità del programma costruttivo-figurativo, a un principio sintattico per eccellenza”*. V. Quilici, *Adalberto Libera, l'architettura come ideale*, Officina Edizioni, Roma 1981, pág. 49.

confiere una imagen heroica, de ascenso hacia el triunfo, dejando de lado todo lo humano, de ahí la ausencia de basamento, para reencontrar su esencia intemporal. El tiempo parece detenido, tanto en la casa como en la Naturaleza que la rodea, con formas abismales y amenazantes. Sin embargo, a pesar de su posición preeminente en el montículo, produce en su interior la sensación de una cueva, la idea más primitiva del habitar, inicio de la arquitectura, de lugar subterráneo, casi sumergido, conectado con el origen, con el mundo de los sacrificios y rituales primitivos, como las tumbas etruscas de Cerveteri.

En la mentalidad arcaica, mantiene Mircea Eliade, la creación se concibe dramática y figurativamente como una lucha entre un héroe, que representa el orden y el ser, contra el caos y la anarquía, simbolizados en una serpiente o un dragón. El héroe vence al caos cuando estaba a punto de morir y luego funda el cosmos. El hecho fundamental se hace coincidir con la observación de los ritmos bio-cósmicos de la Naturaleza y con los ciclos de la agricultura. Durante el invierno el mundo muere y cae en el caos, pero mediante ayunos y luchas dramatizadas, resurge en primavera en una nueva creación, que siempre es la primera. Cada hombre profano comulga con la perfección del origen mediante la repetición.<sup>137</sup>

Los mitos son los que constituyen la base de la relación de la *casa Malaparte* con la Naturaleza del entorno y son éstos los que va a determinar su configuración como arquitectura, en el sentido de símbolos arquetípicos cuya organización toma la forma de mundos contrapuestos, el cielo y el infierno, lo bueno y lo malo, lo deseable y lo indeseable. Mitos entendidos, según Eliade, como narración sagrada; revelando de qué forma el rito al que acompañan reproduce, rememora un hecho sagrado en una versión determinada. Los hechos que refieren los mitos confieren un sentido cosmogónico y ejemplar al rito, precisan la manera como esos actos rituales conectan con el origen. La mera invocación del origen –*fons et origo*– genera la misma energía, vida y fecundidad derramada el día de la creación. Las palabras del mito son mágicas. Al mismo tiempo el mito desempeña una función organizativa, porque muestra el arquetipo ejemplar celeste de

---

<sup>137</sup> J. Gomá, op. cit., págs. 305-306.





Interior de la casa Malaparte

toda clase de situaciones humanas y profanas, permitiendo su acceso a lo sagrado y convirtiendo toda actividad humana en un sacramento. La mentalidad arquetípica, el modo de pensar según arquetipos pertenece, según Eliade, a la actitud colectiva natural y es la forma de pensar popular por excelencia.

La casa Malaparte, como se ha dicho, carece de base, surge directamente de la irregularidad de la roca, desprendiéndose de lo más humano y haciéndose eco con su perfil ascendente de la forma del acantilado del que señala el punto más alto. Su perfil geometrizado es una prueba de su voluntad heroica y de su aspiración a lo intemporal y arquetípico, pero también tiene otra componente asociada al crecimiento natural de la roca que da origen a una forma geométrica pura. La cubierta no corona la casa, se identifica con ella, accesible y doblemente orientada, es un fondo para el juego de las Naturaleza y el movimiento del sol. La entrada indiferenciada se encuentra en un lugar incierto, disimulada entre los demás huecos, que con posición y tamaño variados, mantienen la integridad volumétrica de la casa, ocultando su contenido. Desde el interior de la casa son cuadros para la contemplación de la Naturaleza, absolutamente cerrados, como corresponde a lo que se encuentra inmerso en el mundo nada controlable de las fuerzas naturales, abrumadoras e inalcanzables. En el interior de la casa, desde la gran sala y a través de dos puertas el habitante es en un movimiento si retorno.

La casa Malaparte es una inmersión de la arquitectura en la Naturaleza, como dice María Teresa Muñoz, *“un espectáculo solar, una arquitectura bañada permanentemente por una luz sin sombras”*.<sup>138</sup> La claridad de la forma, la absoluta evidencia de un gesto único, hace que el exterior de la casa Malaparte sea lo esencial de un edificio cuyo hermetismo nos impulsa a adivinar la naturaleza –mítica– de su contenido. Es una caja herméticamente cerrada que supone una cierta congelación del tiempo y una búsqueda metafísica de la esencia. La brillantez de la casa Malaparte la convirtió inmediatamente en un icono de la modernidad, tanto o más como aquellos que ésta quería sustituir. La casa tiene una imagen moderna pero eliminando el soporte constructivo

---

<sup>138</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 26.



y funcional que proporcionaba la arquitectura moderna, y reemplazándolo por la fuerza de la Naturaleza. *“Queremos decir que el hombre aunque escapara a todo lo demás, seguirá siendo inexorablemente prisionero de sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que llegó a tener conciencia de su situación en el cosmos. La nostalgia del paraíso aflora en los actos más triviales del hombre moderno. Lo absoluto no puede extirparse: puede sólo degradarse”*.<sup>139</sup>

Objeto singular nacido fuera de la corriente dominante en la arquitectura moderna, se sitúa en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Esto supone, como mantiene María Teresa Muñoz, no sólo un recurso a la antigua estética y una anulación de la antítesis moderna entre arte y Naturaleza.<sup>140</sup> Es una constatación de la falta autonomía del sistema formal de la modernidad. En esta casa es la Naturaleza la que introduce sus materiales y leyes formativas, con el sentimiento de lo heroico y los mitos de lo abismal y lo terrible, subvirtiendo el carácter terreno y cotidiano que estaba dominando el desarrollo de la arquitectura moderna.

En la casa Malaparte, la arquitectura permanece dibujándose con autonomía no sólo con respecto al paisaje sino también con respecto a las imágenes históricas asociadas con los antiguos mitos y a sus condicionantes materiales.

La imagen profundamente renovada que ofrece esta obra entronca directamente con la arquitectura moderna y su relación con la Naturaleza en su sentido más amplio. Aparentemente nunca supeditada a lo preexistente, ni a lo natural, esta independencia del sistema formal de la modernidad para producir imágenes sin referencia alguna a las convenciones, toma su aliento final de la presencia activa de la propia Naturaleza. En esta casa se comprueba como el sujeto moderno experimenta una ampliación cuando comprende que su conciencia individual participa de la ejemplaridad del arquetipo previo. El hombre individual no se reconoce como real sino en la medida en que, sin

---

<sup>139</sup> M. Eliade cit. en J. Gomá, op. cit., pág. 309.

<sup>140</sup> M. T. Muñoz, op. cit., pág. 30.



Vista y acceso a la terraza

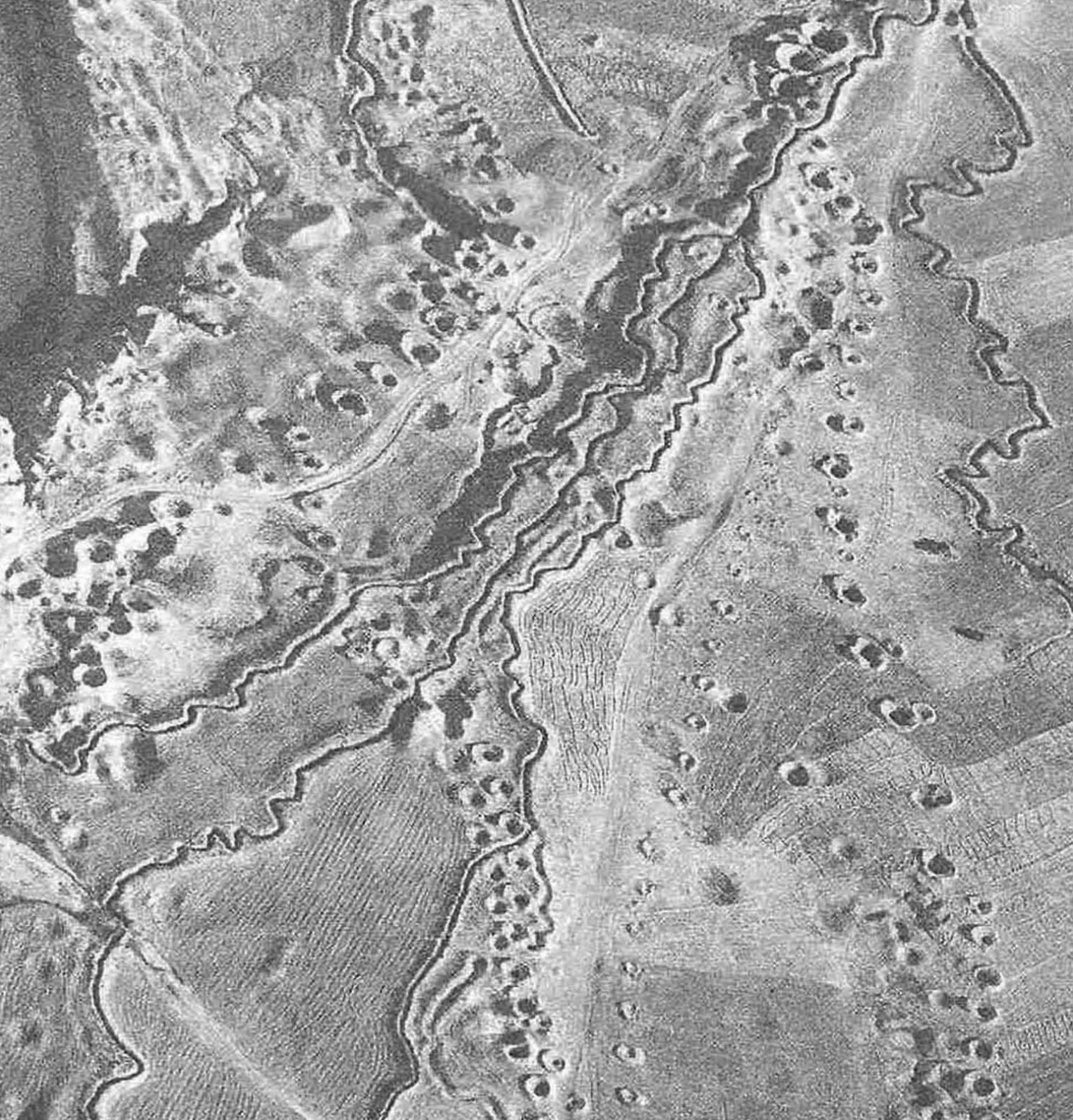


perjuicio de su autonomía, consigue imitar y reiterar los actos de otro. *“El otro (el arquetipo) me constituye en el ser que soy yo (sujeto). Lo más personal es paradójicamente lo suprapersonal del arquetipo, mostrándose en ello el carácter secundario de la subjetividad moderna entendida como autonomía radical”*.<sup>141</sup> La casa Malaparte, es una obra excepcional, no sólo en la producción de un arquitecto cuya arquitectura es casi siempre urbana, sino para entender el significado que toma el concepto de paisaje en la propia arquitectura moderna y contemporánea.

---

141 J. Gomá, op. cit., pág. 310.





## **VI. Visiones desnaturalizadas. El paisaje como material de proyecto**

Tras la guerra mundial, la memoria del conflicto bélico crea un nuevo paisaje en el territorio europeo: Berlín, Londres, Milán... y aunque desfasada, también en España las huellas de la guerra civil marcan al paisaje. Las ruinas transfiguran las ciudades en un peculiar tipo de paisaje. Hacen indistinguible el orden de los espacios del pasado reciente y prefiguran las posibles disposiciones futuras. En Europa, el paisaje de ruinas de la guerra está ligado a la memoria pero también a la esperanza de un posible renacimiento civil. En el debate de la inmediata posguerra, la instancia moral puesta depositada en la reconstrucción reconoce en los caracteres del paisaje un posible campo de legitimación como forma de operar alternativa a los modelos formales y a las convenciones culturales anteriores a la guerra.

El clima cultural tras la segunda guerra mundial cambia la noción de espacio basado en los estímulos psicológicos del individuo e inicia un largo proceso de revisión basado en el retorno a datos empíricos. Se produce una definitiva sustitución de la psicología de la Gestalt por la fenomenología de Husserl que propondrá la sustitución de la idea de espacio por la de lugar. Se critica el carácter abstracto de la noción de espacio, el mecanicismo de la arquitectura y del origen inventado de las experiencias espaciales.<sup>1</sup> Frente a ello se propone que la arquitectura esté referida a las condiciones particulares concretas de cada situación en un espacio y un tiempo preciso.

---

<sup>1</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...* op. cit., págs. 114-115.





Thomas Mann

Durante los años cuarenta se difundirá un libro de Max Scheler, publicado en 1930 y titulado *El puesto del hombre en el cosmos*, que tendrá mucha difusión y popularidad en Europa.<sup>2</sup> Su obra se presenta como el intento de explicar lo concreto, personal, íntimo del hombre situado en el infinito del cosmos y del tiempo histórico. En 1946, aparece *El Existencialismo es un humanismo*, de Jean Paul Sartre, donde el existencialismo es presentado como el abandono de la tradición metafísica para construir otro modo de pensamiento basado en la experiencia, lo personal, lo particular y lo vivido en los hombres concretos.<sup>3</sup> El texto de Sartre es contestado por Heidegger en su *Carta sobre el humanismo*. El humanismo heideggeriano se basa en el método fenomenológico con un objetivo concreto: la búsqueda del hombre contemporáneo con su mundo técnico. Se trata de un humanismo por hacer, por conquistar. Las metáforas del corazón, la llamada a lo humano, la creciente atención a la antropología, son un referente para entender el pensamiento en arquitectura.

La línea de una relación fenomenológica entre espacio arquitectónico y natural obtiene en esos años un gran éxito de público y mercado, en parte gracias a la promoción de Bruno Zevi, de la línea “orgánica” de la arquitectura que retoma el modelo wrightiano y lo difunde a través de la revista *L'Architettura: cronache e storia*, y de sus libros *Saber ver la arquitectura*, *Arquitectura in nuce*, *El lenguaje moderno de la arquitectura* o *Hacia una arquitectura orgánica*.<sup>4</sup> Mecanicismo u organicismo son la contraposición de dos modelos en la arquitectura del siglo XX hasta bien avanzada la década de los cincuenta. Una división artificial, realizada en parte por la historiografía, y cuya formulación más polémica la hizo Bruno Zevi junto con Lewis Mumford.

---

<sup>2</sup> M. Scheler, *El puesto del hombre en el cosmos: La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, trad. esp. V. Gómez, Alba, Barcelona 2000. (*Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt 1930)

<sup>3</sup> I. de Solà Morales, *Ibidem*.

<sup>4</sup> B. Zevi, *Saber ver la arquitectura*, trad. esp. C. Calcaprina, J. Bermejo, Apóstrofe, Barcelona 1998. (*Saper vedere l'architettura*, Torino 1948); B. Zevi, *Arquitectura in nuce*, Sansoni, Firenze 1972; B. Zevi, *El lenguaje moderno de la arquitectura*, trad. esp. R. Berdagué, Poseidon, Barcelona 1978 (*Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino 1973)

También en el mismo año 1946 sale publicado el último tomo de la novela de Thomas Mann, *José y sus hermanos*.<sup>5</sup> En este novelista alemán, se opera el tránsito que caracteriza todo el siglo XX, desde el Romanticismo y Positivismo decimonónicos hacia otra mentalidad más próxima al mito, donde quedan superadas las escisiones del sujeto moderno, y donde la imitación y el ejemplo comienzan a ser contemplados bajo una luz más favorable. Es notable la asociación que Mann realiza, en la segunda mitad de su vida, de la nueva cultura con la democracia y la mitología, basada en los prototipos y la imitación, de modo que, contrariamente a la concepción vulgar, que siempre cree adivinar un autoritarismo irracional en el fondo del mito, Mann se esfuerza en destacar el carácter civilizado y hasta explícitamente educador del mito.

En ensayos previos al libro *José y sus hermanos*, Mann mantiene la tesis que el yo-individuo se funda en un yo-mítico previo y más originario, *“un esquema en el cual y según el cual vive aquello de que se supone que es enteramente individual”*; el yo individual reposa en *“fórmula y repetición, es un caminar siguiendo huellas pisadas por muchos”*.<sup>6</sup> Por lo tanto, ese yo individual presupone un yo previo más amplio, previo porque pertenece al pasado, y ese yo típico y mítico previo se denomina modelo o prototipo.

Conviene mencionar aquí una importante cita: *“El yo de la Antigüedad y la consciencia que ese yo tenía de sí mismo eran diferentes de los nuestros; no estaban delimitados de una manera tan excluyente, tan neta. Aquel yo estaba abierto hacia atrás, por así decirlo, y de lo pasado tomaba muchas cosas que luego repetía en el presente y que con él estaban ‘allí de nuevo’*. El filósofo español Ortega y Gasset expresa esto diciendo que el hombre antiguo, antes de hacer algo, daba un paso atrás como el torero antes de tirarse a matar. El hombre antiguo, dice Ortega y Gasset, busca en el pasado un modelo en el cual se introduce como en una escafandra de buzo, para de

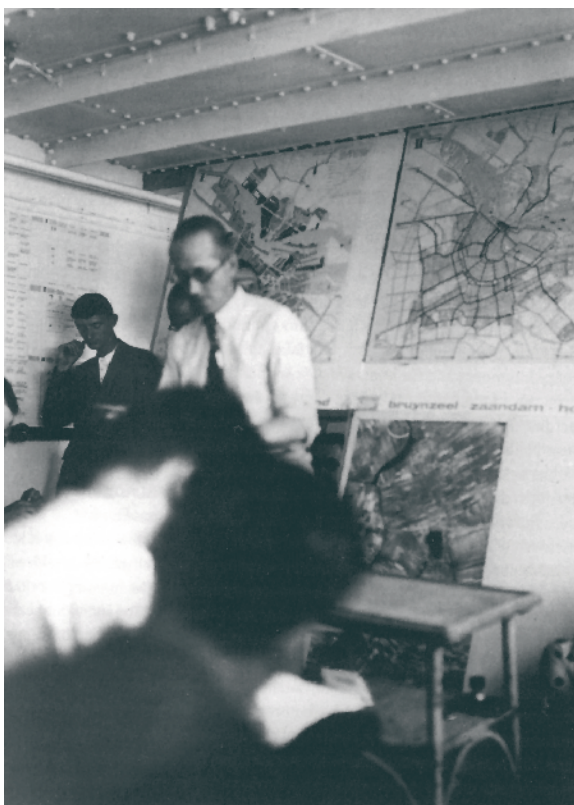
---

<sup>5</sup> Consta de cuatro tomos: 1. La historia de Jacob; 2. El joven José; 3. José en Egipto; 4. José el proveedor publicados originalmente en 1933, 1934, 1936 y 1943.

<sup>6</sup> Cfr. T. Mann, *Relato de mi vida*, trad. esp. A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1969. (*Lebensabriss*, Berlín 1930) y también *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. esp. A. Sánchez Pascual, Bruguera, Barcelona 1984. (*Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Frankfurt am Main 1960)



Centro de Milán tras la II guerra mundial



Le Corbusier en el Patris II. CIAM IV, 1933

*esta manera, a la vez protegido y deformado, zambullirse en los problemas actuales. Por ello su vivir es en cierto modo un re-vivir, un comportamiento arcaizante*".<sup>7</sup>

Se hace patente la emergencia natural de un mundo de prototipos imitables como expresión de una cultura civilizadora y antibárbara, conciliadora de opuestos. Con ese empeño emprendió Thomas Mann la redacción de su novela, *José y sus hermanos*, contrapunto de la anterior en la que describía la saga burguesa de *Los Buddenbrook*. José no es un ser excepcional ni normal, sino una conciliación de ambos, en un ser que podría designarse *extraordinario* porque, siendo individual, se eleva a una cierta universalidad. "*Todo hombre –dice el narrador– tiene y prefiere más o menos conscientemente una imagen, una idea favorita que constituye para él un manantial de secretas delicias, alimenta su concepto de la vida y se sirve de sostén. Para José esta idea inefable era la cohabitación de lo carnal y lo espiritual, de la belleza y la sabiduría, la conciencia de estos méritos que se realizaban mutuamente*".<sup>8</sup> Esa conciliación goethiana de los extremos es más primitiva y originaria que su dualismo posterior, de rango secundario, porque pertenece a los hondos estratos del alma humana que se manifiestan tanto en la infancia del hombre como de la civilización.

Lo originario y primero no es la persona y el yo individual, circunscrito y hermético, sino aquello exterior y anterior que enlaza con lo universal. Son los prototipos de los relatos míticos. Esos prototipos son esquemas o formas ya dadas, eternas y repetidas. Ese yo mítico pre-individual, que confunde el yo y el no-yo, es particularmente dócil a la influencia de esos esquemas personales. El yo auténtico está constituido por la unión y suma del yo individual-histórico y su modelo intemporal y universal. La expresada unión del yo individual en ese otro modelo mítico universal se realiza mediante el fenómeno de la imitación y de la repetición. La imitación no implica actos miméticos ciegos. La imitación y la repetición de venerables figuras admiten la argumentación y el razonamiento. Por último, la imitación y repetición de esquemas fijos no impide el desarrollo y la evolución de la personalidad. Del concepto de Mann sobre los prototipos míticos conviene

---

<sup>7</sup> T. Mann, *Schopenhauer...*, op. cit., 241

<sup>8</sup> T. Mann, *José y sus hermanos*, trad. esp. J. M. Souviron, H. del Solar, Guadarrama, Barcelona, 1977, tomo I.



resaltar su carácter originario, previo a las divisiones posteriores que experimenta el sujeto en la Modernidad. El prototipo es el fundamento de una cultura de nuevo cuño que supera las escisiones románticas, conciliadoras en una síntesis mítica y civilizadora.

Volviendo a la arquitectura, el cambio que las filosofías existenciales introducen en ella es radical. Tras la obra de Alvar Aalto y del empirismo nórdico, aparecen los fenomenólogos del Team X y el historicismo italiano, con los que entra de lleno la historia, la complejidad estructural, el ambientalismo, la atención de lo particular sobre lo general y la convicción de que la arquitectura es una actividad artesanal, no industrial, comprometida con los datos existentes del *genius loci*, de la historia, los mitos, los símbolos, y la significación del sitio.

Para el pensamiento arquitectónico, el existencialismo y la influencia de Heidegger y Merleau-Ponty marcan la inflexión crítica de las ideas del Movimiento Moderno, socavan su estructura teórica y producirán profundos cambios en la arquitectura de los años cincuenta y sesenta. Ahora la tarea de la arquitectura es la de edificar lugares para el habitar. No hay espacios inventados, ni experimentos sino existencias históricas, particulares y concretas. *“La tarea de la arquitectura es hacer de las condiciones ya dadas de cada lugar palabras que signifiquen las cualidades de la existencia, y que desvelen la riqueza y contenidos que en ellas se contiene potencialmente”* dice Solà Morales.<sup>9</sup> Es una labor que surge de imágenes e historias que son anteriores a la propia arquitectura, son ancestrales.

Después de la guerra mundial, el paisaje se entiende de forma diferente por los arquitectos que trabajan a uno u otro lado del Atlántico. El paisaje europeo se presenta a los ojos de los arquitectos en figuras típicas, consolidadas por una representación literaria que insiste en su dimensión arcaica y mitológica. Antes de la guerra, desde el IV CIAM celebrado en 1933, se imponen las tesis latinas de Le Corbusier por las que la arquitectura popular de los países meridionales de Europa entrarán a formar parte del imaginario arquitectónico. El carácter y la extensión de la dimensión



Reunión del Team X



Papel de pared, Alison y Peter Smithson, 1959

---

<sup>9</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 115.





Imágenes de Andalucía en los años treinta en el número 18 de la revista: A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*

rural de los países del sur de Europa se reflejan en las condiciones materiales de la vida de sus habitantes. La tensión hacia el ambiente natural se complementa, con curiosidad antropológica, con una atención a la presunta naturalidad de los modos de vida de sus habitantes. Una postura que asume legitimidad disciplinar en España a través de los trabajos de José Luis Sert y Torres Clavé,<sup>10</sup> y en Italia con la herencia moral de Giuseppe Pagano quien, en nombre de lo Moderno, recorrió con determinación un camino alternativo a la retórica de los “arcos y columnas” de la arquitectura del régimen fascista.

El intento de Pagano por construir una genealogía de la arquitectura moderna italiana en clave antimonumental –a partir de la exposición sobre arquitectura rural en la VI Trienal de 1936– es utilizada en Italia, tras la guerra, como punto de partida instrumental para un proceso de modernización capaz de reconfigurar el significado de modernidad según caracteres propios de una identidad nacional y popular.<sup>11</sup> La búsqueda de Pagano de una “tradición secreta” en aquellos ejemplos constantes de edificaciones populares que repropondrían una idea de vida y convivencia –casas rústicas, anónimas, de cada tiempo y cada región– permite definir un modelo formal que priva lo local de su propia historia, en busca de una racionalidad sin tiempo, una racionalidad objetiva dictada por la pobreza y la función.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> En 1935, J. L. Sert junto con Miró y Torres Clavé, realizaron un estudio sobre los cortijos de Cádiz, las cubiertas de Almería, los patios mínimos de Tarifa y los corredores de las casas de vecinos de Córdoba. Un estudio publicado en el número 18 de la revista A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea* dedicado a *La arquitectura popular mediterránea*, donde comprueban como el repertorio de la arquitectura popular mediterránea se amplía desde Ibiza y las orillas del “mar interior” hasta el sur de España y la costa atlántica.

<sup>11</sup> En la exposición fotográfica sobre arquitectura rural organizada por Pagano, el uso de las fotografías asume un papel explícitamente instrumental. Las imágenes, a través del blanco y negro fuertemente contrastado, abstracto, que pone en evidencia el valor plástico de las masas respecto al detalle constructivo y decorativo, fuerza la casuística de las variantes locales hacia la unidad. El objetivo polémico es el de mostrar “*la verdadera tradición autóctona de la arquitectura italiana: clara, lógica, lineal, moral e incluso formalmente vecina al gusto contemporáneo*”. G. Pagano, G. Daniel, cit. en G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2003, pág. 11.

<sup>12</sup> Pagano define la arquitectura rural como un “*immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spigiabili con evidenti legami con il suolo, col clima, con l'economia, con la tecnica*”. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 12.



La catarsis invocada por los arquitectos europeos después de la guerra disgrega las polémicas asperezas del aparato figurativo de la arquitectura racional y permite una posible recomposición de la cultura con el descubrimiento del significado de un modelo de solidaridad humana que contraponer a los horrores de la guerra. Junto a la virginidad moral del paisaje es redescubierta la humildad de sus habitantes, las masas populares, genéricamente llamadas como “gente pobre”; junto a la naturalidad del mundo campesino regresa el fetiche de lo “auténtico” de la cultura pre-industrial. Se recuperan configuraciones de implantación premodernas (casas bajas, agregados compactos, distribuciones externas), y al mismo tiempo se exaltan técnicas constructivas artesanales (cubiertas inclinadas, revestimientos enfoscados, carpinterías de madera y cerrajerías en hierro) que hacen explícita la referencia a una tradición popular.<sup>13</sup>

*Quartiere Valco San Paolo.* Saverio Muratori y M. De Renzi, Roma, 1950-52

*Villaggio La Martella,* Ludovico Quaroni, F. Gorio, M. Valori, P. M. Lugli, L. Agati. Matera, 1952-54

Todas esas operaciones representan el intento de alcanzar la pertenencia a un lugar que va más allá de la segura búsqueda de una ambientación en lo local. Aparecen una serie de técnicas para obtener un consenso (que se desea, en primer lugar, emocional) con el ambiente y con las prácticas

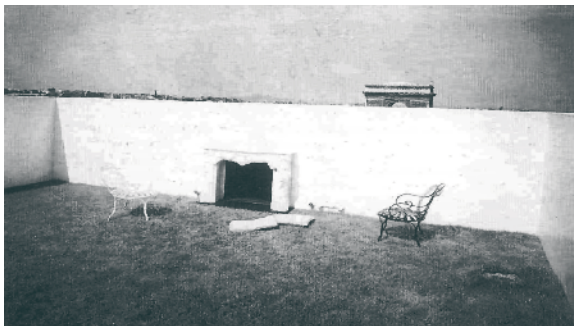
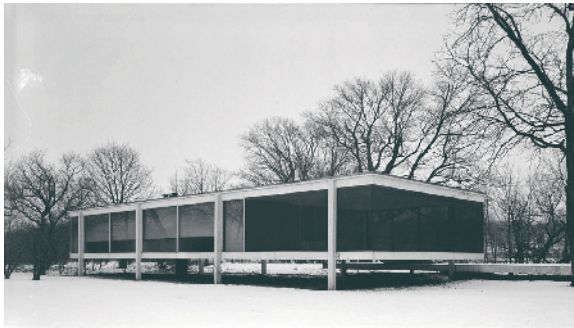
---

<sup>13</sup> Los mitos de la cultura popular y campesina inspiran explícitamente el barrio Tiburtino, realizado en Roma entre el 1949 y el 1954 por Ludovico Quaroni y Mario Ridolfi o, más tarde, en España las actuaciones del Instituto Nacional de Colonización. La combinación en serie de unidades elementales propuesta por Adalberto Libera en el barrio Tuscolano de Roma en el 1950-54 o por José Antonio Corrales en Llanos del Sotillo en 1953, es el éxito de una búsqueda tipológica dirigida a redefinir las reglas del habitar sobre la base de la recuperación de supuestas funciones primarias.

habitacionales: recuperación e reinención de tipologías de implantación y elementos formales tradicionales, recomposición en términos espaciales de la unidad de los vecinos, búsqueda de identidad comunitaria, recursos a tecnologías constructivas artesanales. Todo ello, según un formulario en equilibrio continuo entre eficacia de la interpretación y refugio en la descripción topográfica.

En la posguerra el tema de la vivienda se hace prioritario y en un manifiesto de 1947, se afirma la prioridad de la residencia en las nuevas ciudades: “*para las viviendas sólo hay que buscar aquello que sea simple y válido*”.<sup>14</sup> El soporte de la experiencia, la apelación a lo auténtico, confirmado por un cierto retorno a los orígenes está en la mente del texto de 1947. El mismo año tiene lugar la primera reunión de los CIAM tras la segunda guerra mundial, en Bridgewater, con una crítica contundente al mecanicismo y al funcionalismo en arquitectura. Para Aldo van Eyck lo que hay que buscar es un arquitectura que satisfaga las necesidades humanas de tipo *emocional*, no responder a necesidades físicas cuantificables. Aparecen en el lenguaje de los arquitectos las palabras del existencialismo: humanismo, emociones, crecimiento espiritual, auténtico, etc. Paralelamente, la atención a la arquitectura popular permite introducir en el debate arquitectónico los tejidos ordinarios y de menor entidad, subrayando las constantes que son fruto de relaciones técnicas, sociales y culturales existentes entre arquitectura y contexto. Al concepto de paisaje entendido como espacio natural se añade el de paisaje como ambiente construido, al que se le requiere una constancia en las leyes constructivas, capaz de superar los estilos del momento. Contra la abstracción, hay una voluntad de realismo que encontraba en lo vernacular lo esencialmente humano, antes de toda contaminación cultural o técnica. El humanismo problemático de Heidegger quizá se podía materializar en la búsqueda orgánica de la perdida escala humana en edificios y ciudades.

Para los arquitectos que trabajan en América, el acercamiento al paisaje será diferente. Según Kenneth Frampton, además de la relación con el paisaje ligada a la reelaboración de la arquitectura griega, entendida básicamente por Le Corbusier y Mies, como se ha visto en el capítulo anterior;



Casa Farnsworth, 1951 y Ático Beistegui, 1930-31

---

<sup>14</sup> El texto se denominaba: *Baukunst und Werkform* e iba firmado por un grupo de arquitectos alemanes como: Max Taut, Lilly Reich, Otto Bartning o Heinrich Tessenow. I. Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 45.



otra de las aproximaciones que la arquitectura moderna tiene hacia el paisaje es la derivada de la arquitectura japonesa, y en particular de la investigación –típica de la tradición doméstica oriental– de una dimensión íntima del espacio interior, de la importancia del jardín y del patio, en contraste con “*la turbulencia del modo de vida diario*”, como dice Frampton.<sup>15</sup> Este acercamiento aparecerá en la arquitectura de Frank Lloyd Wright, pero será en las obras californianas de dos arquitectos europeos: Rudolf Schindler y Richard Neutra, en los que el reclamo a la sensibilidad oriental, con el tema de la relación con la Naturaleza, será afrontado de manera más evidente. Para el último arquitecto, la Naturaleza no era la arquitectura, pero sí un cierto modelo, que no llega a definir y desde el cual producir una arquitectura acorde con el hombre y la escala humana.



*Kaufmann House, Richard Neutra*

---

<sup>15</sup> K. Frampton, “In Search...”, op. cit., págs. 42-61.





Apuntes de viaje de Marruecos. Luis Barragán, 1952

Frampton apunta otra modalidad más de acercamiento al paisaje en la arquitectura moderna. Viene de la mano de la tradición hispano-musulmana, del “jardín del paraíso”, combinada con la fascinación por la arquitectura mediterránea, en la que el uso de estructuras tipológicas simples que se cierran hacia el exterior a través de muros gruesos, aberturas mínimas, y del color como propiedad que identifica el espacio, desarrollan un papel determinante en la relación entre arquitectura y Naturaleza. Estas modalidades son reinterpretadas a través de la “forma abstracta moderna” y, de manera particular, en la obra del mexicano Luis Barragán, cuya predilección por los “grandes planos, abstractos y casi inescrutables, situados en el paisaje, es quizás más intensa que en ningún otro sitio en sus jardines...”.<sup>16</sup>

En la Europa de la reconstrucción, la recuperación de una realidad popular, sustancialmente premoderna, propuesta por las nuevas implantaciones no puede generar, sin embargo, modelos reproducibles respecto a las reales y contradictorias modalidades de crecimiento de las ciudades en los años cincuenta, dirigidas a un rápido proceso de desarrollo que coloca fuera de lugar a casi todos los experimentos realizados. Por esto el modelo de solidaridad comunitaria y paternalista por no incorpora lo que es el proceso real de reorganización y modernización del territorio, que no pasa por la sugestión literaria de “ir hacia el pueblo” sino que recorre intereses de nuevas localizaciones productivas: es decir dotaciones de infraestructura, nuevas áreas industriales, etc., introduciendo una serie de temas y lugares que, desde entonces, comenzarán a escapar progresivamente a la cultura arquitectónica.

No es casualidad que sea la industria —a través de la figura iluminada de Adriano Olivetti— la que promueva en 1936, lo que por muchos años será el ejemplo aislado de una propuesta, formal y estructural, de gobierno del proceso de modernización de un territorio, inspirado en una lectura atenta del ambiente social y físico. La singularidad del valle de Aosta, estudiado por Figini y Pollini, Bottoni y los BBPR, consiste en no concentrar la atención sobre lo urbano, sino sobre una entidad territorial —un valle— dotado de particulares características étnico-lingüísticas, económicas, físico-

---

<sup>16</sup> K. Frampton, *Historia crítica...*, pág. 324.

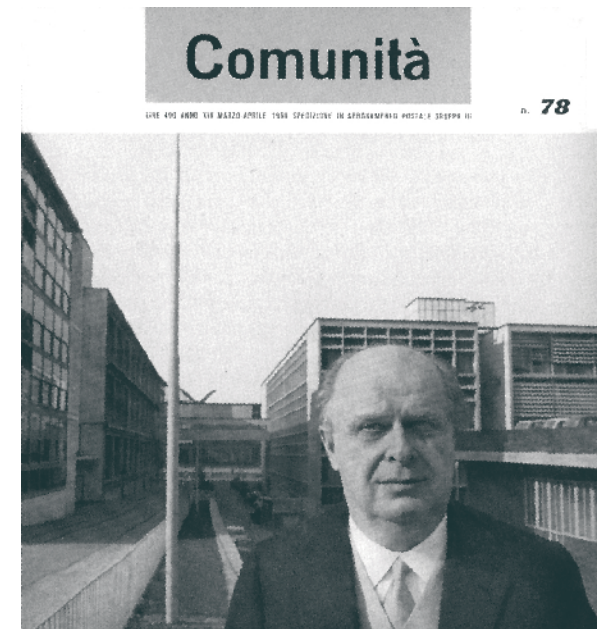
morfológicas... El complejo proceso de conocimiento del territorio es el presupuesto preliminar para una proyectación que se considera científicamente fundada y, por tanto, legitimada para promover escenarios de transformación valientes, dando como resultado un plan para el valle de Aosta que será un modelo irrepetible hasta el momento.<sup>17</sup>

La unión establecida entre la industria de Adriano Olivetti y la región del Canavese es un proyecto que se configura como la recomposición de un equilibrio social, antes que político, entre procesos de modernización y ambiente local y que, sólo en un segundo momento, se traduce en forma arquitectónica. Mientras las políticas del plan, constreñidas a los límites territoriales definidos por la influencia de la industria, revelarán con el plan de Ivrea en 1952 su efectividad sobre el territorio, la colección de arquitecturas con las cuales Olivetti rodea la ciudad de Ivrea y los pueblos limítrofes, señalan de manera programática una libertad de lenguaje cuyo único común denominador es la adhesión a una idea de progreso técnico industrial, que es también político y civil. Privadas del drama que las experiencias de los barrios sociales ofrecían, las arquitecturas olivettianas atestiguan una orgánica alianza entre arquitectura y paisaje, y tienen como referencias directas las experiencias contemporáneas realizadas por las socialdemocracias escandinavas.

La “fábrica verde” en Pozzuoli de Luigi Cosenza (1954), dispone las piezas arquitectónicas, de calibrado y seco signo moderno, en un diálogo con los elementos físicos del entorno que permite ocultar la función de la fábrica. El comedor de empresa en Ivrea de Ignazio Gardella (1953-59), se articula planimétricamente para seguir la pendiente del terreno y abrazar el bosque de alrededor, elegido como razón morfológica del proyecto. Giulio Carlo Argan, refiriéndose a la arquitectura de Gardella, ofrece una imagen de esta dimensión sensible y concreta del espacio: *“Al contrario de la perspectiva abstracta de auspiciadas o proyectadas reformas, que constituye el a priori espacial del racionalismo arquitectónico, la condición espacial de Gardella está circunscrita a la zona que forma el ambiente sensible del edificio y a los hechos reales –pendientes, árboles,*

---

<sup>17</sup> Cfr. C. Olmo, *Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.

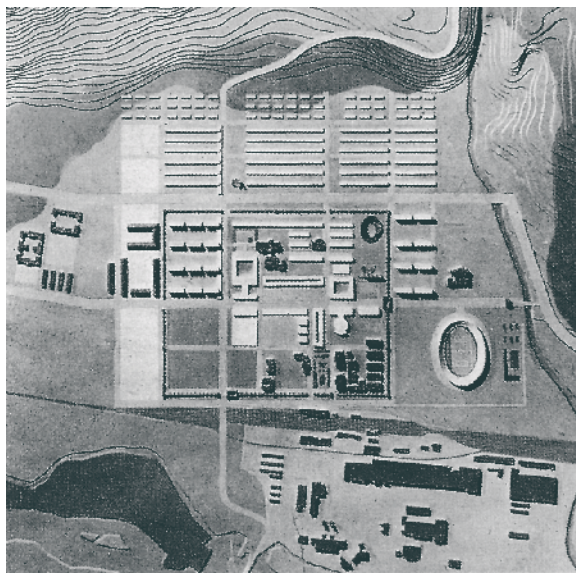


Portada de la revista *Comunità* con Adriano Olivetti



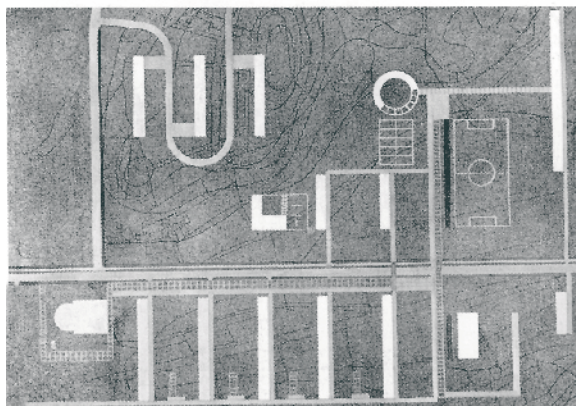
*Comedor Olivetti* en Ivrea, Ignazio Gardella, 1959





*construcciones— con los cuales el objeto construido deberá necesariamente entrar en relación. (...) el edificio, en último análisis no es otra cosa que la definición formal de una situación ambiental (...) trátase de bosques, de colinas o de cielo, de un noble complejo monumental, o solamente de descoloridas casas burguesas alineadas a lo largo de una calle citadina, esos datos son reabsorbidos en la forma arquitectónica, que a su vez resulta permeable o saturada por ellos<sup>18</sup>.*

Y por último, el *Crescent* de Gabetti e Isola en Ivrea en el que la ambigüedad entre contenido y continente, entre interior y exterior en la arquitectura, entre un edificio que se difumina en el terreno y el valor figurativo-simbólico que se le da a un espacio cóncavo, delimitado por una tensa superficie vidriada donde un fragmento de Naturaleza se refleja, el difuminar de un edificio en el terreno. A través del paisaje y la carga cultural que éste conlleva, la visión de la Naturaleza que tienen los arquitectos se desnaturaliza. Se pasa de una única e inmutable *Imitatio Naturae* a múltiples y cambiantes visiones desnaturalizadas.



Ordenaciones en el Valle de Aosta por BBPR y Figini y Pollini  
Casas en Ivrea, Figini y Pollini, 1935. Presentadas al CIAM VII  
*Establecimiento Olivetti* en Puzoli, Luigi Cosenza, 1955

<sup>18</sup> G. C. Argan, *Proyecto y destino*, trad. esp. M. Negrón, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, págs. 280-282. (*Progetto e destino*, Milano 1965)





*Residencial Oeste en Ivrea, Gabetti e Isola*





Lago de Braciano. Italia, 1994

## 1. Patrimonio, Piedras, Paisaje. Valores absolutos, valores relativos

“La piedra gravemente declara lo que encierra...” dice Fedro en el diálogo que mantiene con Sócrates en *Eupalinos o el arquitecto*. Es verdad —escribe Paul Valéry— que el hombre “*fábrica por abstracción, ignorando y olvidando una gran parte de las cualidades de lo que emplea*”. Es verdad que “*el hombre no necesita toda la naturaleza sino sólo parte de ella*”. Es verdad que las obras del hombre, construidas “por principios separados”, se oponen de alguna manera a la Naturaleza, la violan para utilizarla y que es el filósofo “*quien se forma una idea más vasta y quiere tener necesidad de todo*”, mientras que el arquitecto puede “obrar” por cuanto “*puede ignorar, y contentarse de una parte de conocimiento*”. Las cosas que el arquitecto construye, componiendo elementos naturales, están en grado de complejidad inferior respecto a esos elementos; pero entre los dos grados de complejidad discurre un líquido secreto, una ligazón, y a menudo se configura una especie de complementariedad observable.<sup>19</sup>

Paul Valéry a la “*naturaleza primera e inmediata*” opone una *segunda naturaleza*, que es el “placer” de hacer del hombre, este placer o creación del hombre se introduce en el “espacio abierto” que deja la *primera naturaleza* que, incluso siendo potencia *fecunda, prodiga y generatriz*, no ha inventado todas las cosas. Esta *segunda naturaleza*, que se concluye en la inteligencia y en la capacidad arquitectónica del hombre, debe coger de la primera naturaleza aquellos *recorridos imaginativos* que la interpretan, que la hacen salir a la luz, dándole presencia sensible, una *sensación del universo*, una obra humana que va y viene de la materia a la idea, de la mente al modelo e intercambia en cada instante lo que quiere para lo que puede, y lo que puede para lo que obtiene. La segunda naturaleza del arte destruye, entonces, el dominio del *logos*, de la cantidad, de la medida, del cálculo y de la norma, de la naturaleza primera, mostrándola como un personaje teatral que, según escribe Valéry, “*aparece bajo mil máscaras*”.

En el diálogo de *Eupalino*, la elección de Sócrates entre el construir y el conocer sucede frente

---

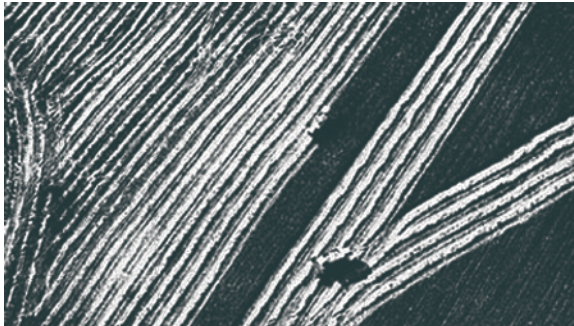
<sup>19</sup> P. Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, trad. esp. M. Nadal, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia 1993, págs. 70, 73, 77. (*Eupalinos ou l'architecte*, Paris 1921)

a un ambiguo objeto que parece al mismo tiempo obra de la Naturaleza y obra del hombre. “*Allí mismo*”, cuenta Sócrates a Fedro aludiendo a una playa descrita con palabras marinas, “*Di con una de esas cosas que el mar arroja; blanca, de purísima blancura; alisada y dura y suave y liviana. Brillaba al sol, sobre la lamida arena, que es parduzca, y sembrada de centellas. La recogí, soplé sobre ella, la froté con mi manto, y su forma singular dejó en suspenso a todos mis restantes pensamientos. ¿Quién te hizo? Pensé. A nada te pareces, y no por eso eres informe. ¿Eres juego de la naturaleza, oh tú, privada de nombre, y a mí llegada, envió de los dioses, en medio de los escombros que anoche repudiara el mar?*”.<sup>20</sup>

Fedro le pregunta de que materia está constituido el objeto y Sócrates responde: “*De igual materia que su forma: materia de dudas. Acaso fuera osamenta de pez, caprichosamente gastada por la frotación de arena fina bajo las aguas, o marfil tallado para uso desconocido por artesano allende los mares. ¿Quién sabe?... Divinidad, tal vez, fenecida con la misma nave a la que hubiera debido preservar de su pérdida. ¿Pero cuál era el autor de eso? ¿Fue el mortal obediente a una idea y que persigue con sus propias manos un fin extraño o esa materia que ataca, raspa, divide o pega; que se detiene y juzga, y al fin se separa de su obra porque algo le dice que está terminada?... ¿O sería obra de un cuerpo viviente que, sin saberlo, trabaja con su propia sustancia, y se forma ciegamente sus órganos y armaduras, su caparazón, sus huesos, sus defensa haciendo participar a sus alimentos, tomados a su alrededor, en la construcción misteriosa que le asegura un tanto de duración? Pero tal vez no haya sido fruto de un tiempo infinito... Mediante la eterna labor de las ondas marinas, el fragmento de roca, a fuerza de rodar y chocar dondequiera, si es la roca de materia desigualmente dura, y sin riesgo de cobrar, a la larga, redondez, bien puede asumir alguna apariencia notable. No es enteramente imposible que, confiado un pedazo de mármol o piedra, el más informe, al vaivén permanente de las aguas, un día sea rescatado de ellas, por algún azar de otro linaje, y afecte ahora la semejanza de Apolo. Quiero decir que el pescador que alguna idea abrigase de esa faz divina la reconocerá en el mármol sacado de las aguas; mas en cuanto a la cosa en sí misma, el rostro sagrado no es más que forma pasajera entre la familia de*

---

<sup>20</sup> Paul Valéry, op. cit. págs. 63.



*Storie della terra. La terra che muore.* Mario Giacomelli, 1955



*Madrid.* Henri Cartier-Bresson, 1933

*las formas que la acción de los mares deberá imponerle. Como los siglos nada cuestan, quien de ellos dispone cambia lo que quiere en lo que quisiera*".<sup>21</sup>

Como el objeto de Sócrates, el paisaje es algo que puede ser fruto de la Naturaleza o del hombre. El paisaje, como lugar natural susceptible de una protección específica, emerge en Europa antes de la segunda guerra mundial. Existían entonces leyes en defensa de un paisaje entendido en el sentido de ambiente natural y, por tanto, diferente de la historia humana. Legalmente separado del ambiente construido, el ambiente natural podía ser protegido o sacrificado a la voracidad de la expansión de un crecimiento que podía consumir el "bien ambiente" en aras a un proceso de modernización. El paisaje como alternativa, tanto al "bien arquitectónico" como al crecimiento edificatorio, no podía asumir más que un papel pasivo en las transformaciones de aquel momento.<sup>22</sup>

Sin embargo, en el debate cultural de final de los años cuarenta, comienza a emerger un intento de reorganización en las relaciones existentes entre arquitectura y paisaje, a través del concepto de ambiente. Bajo la presión de un desarrollo productivo indiferente al territorio, la interacción entre ambiente natural y ambiente construido se convierte en objeto de una larga y progresiva confrontación, donde los términos de tradición e innovación comienzan a adquirir un significado compartido.

En este intento de redefinición epistemológica del tema, asume un papel importante el debate realizado por Gustavo Giovannoni en Italia sobre el valor representativo del tejido histórico, como imagen sacra del rostro del país. Continuidad y discontinuidad, junto con las concepciones de antes de la guerra sobre la protección y la restauración de los monumentos y ambientes urbanos, señalan el recorrido de un grupo intelectual –arquitectos, pero también críticos, literarios, conservadores e historiadores del arte– hacia una primera y precaria plataforma de entendimiento. Esa base compartida permitirá promover debates culturales y políticos decisivos en una nación pendiente de una transformación económica y social.

---

<sup>21</sup> Paul Valéry, op. cit. págs. 64.

<sup>22</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 22.

A mitad del siglo XX, todavía es posible reconocer en el paisaje una sólida autonomía figurativa y morfológica, ligada a la agricultura, no sólo en Italia, sino en Francia, en Grecia, o en la España de la posguerra. El paisaje agrario, fotografiado por Cartier Bresson en España o Giacomelli en Italia, es un mundo natural cultivado por la fatiga del hombre, sustancialmente independiente y libre de cualquier aglomeración urbana. Pero paralelamente, se reconoce el proceso de mutación física que se va produciendo en esos años por el desarrollo económico y productivo.

El paisaje sufre, poco a poco, una radical transformación. Pier Paolo Pasolini, denunciando la desaparición de las luciérnagas de las noches italianas, señala una mutación antropológica de aquella “arcadia cristiana” a la que había ligado mitológicamente su propia juventud.<sup>23</sup> Los medios de comunicación, básicamente en Italia y en Francia, denuncian la deformación de los caracteres originarios del paisaje a los que les había sido asociada, convencionalmente, una cierta idea de nación y, contemporáneamente, informan sobre nuevos consumos o estilos de vida y diferentes culturas del habitar.

La conservación del paisaje para el historiador del arte Cesare Brandi coincide con la defensa del espacio natural y de su orden formal. En *Urbanistica delle autostrade*, publicado por vez primera en 1956, Brandi advierte del riesgo de una concepción sectorial de la planificación por la cual “la autopista debe afectar solamente al tráfico” y llama la atención sobre su potencial morfogenético: “incluso la naturaleza más caótica, de la carretera, puede recibir un orden y en este orden una forma (...) el valor arquitectónico de una carretera debe estar justo en atribuirse representatividad, en la interpretación plástica del espacio natural que atraviesa”.<sup>24</sup> Entre líneas se intuye el temor de la desnaturalización de la identidad del paisaje de los Apeninos con el proyecto de la *Autostrada del Sole*, o de los túneles alpinos que en estos mismos años comienzan a ser trazados. Es el miedo

---

<sup>23</sup> P. P. Pasolini, cit. en G. Durbiano, M. Robiglio, *Ibidem*.

<sup>24</sup> “l’autostrada debba interessare solamente i traffici”, “anche la natura più caotica, dal fatto della strada, può ricevere un ordine e in quest’ordine una forma (...) el valore architettonico di una strada deve stare proprio nell’arrogarsi la rappresentanza, l’interpretazione plastica dello spazio naturale che attraversa”. C. Brandi, “Urbanistica dell’autostrade”, en *Il patrimonio insediato. Scritti sulla tutela e il restauro del paesaggio e dell’arte*, Editori Riuniti, Roma 2001, pág. 21.



Fotograma de la película *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, 1961



Inauguración de la *Autostrada del Sole*, 3 de diciembre de 1960



a perder el control sobre un proceso de infraestructuras acelerado, capaz de marcar de manera irremediable el territorio, pero también es el miedo a una radical divergencia entre modelos de crecimiento, propios del proceso de modernización, y los tradicionales, consolidados tanto en la Naturaleza como en la historia: “*la Autostrada del Sole puede llegar a ser una especie de fosa para el paisaje que atraviesa, dibujándolo con una rectilínea espantosa que ignore todo, pase sobre todo, sobrepase todo sin dejar de ver nada*”.<sup>25</sup>

Esta “rectilínea espantosa”, que a los ojos de Brandi encarna la fuerza ciega del progreso técnico incapaz de dirigirse hacia el pasado, como el ángel de Benjamin, no será sin embargo la forma definitiva del trazado de la *Autostrada del Sole*, pero no porque la apelación de Brandi fuera escuchada. Empeñado a contraponerse a la fuerza destructora del progreso, erigiendo barricadas para proteger lo existente, Brandi no se percata del potencial fragmentario de la construcción moderna. La *Autostrada del Sole* será edificada según fases que lo único que demandan a las empresas es la realización de pequeños tramos, con un resultado formal diferenciado –lejano de la limpia cinta de asfalto rectilíneo y sin alma que Brandi temía– compuesto por trozos diversos, cada uno con historia propia, en relación a las vivencias de la obra, a actores y a lugares diferentes.

En confrontación directa con las obras de infraestructuras, el paisaje va mostrando de manera evidente su propio carácter híbrido. Sin embargo, es en el centro de la aglomeración urbana donde aparece un primer terreno de confrontación sobre los límites implícitos a la propia conservación. El tema de los centros históricos se desarrolla durante los años cincuenta y sesenta, estimulado por la polémica desarrollada en la sociedad civil, debido a la denuncia de actos especulativos realizados en la ciudad consolidada, enfrentando a historiadores y arquitectos, urbanistas y conservadores, en un debate que por primera vez adquiere visibilidad pública.

El rechazo de una dialéctica positiva con las instancias de transformación, teorizada en nombre de la modernización, genera que los valores en el objeto de la protección (sean estos edificios

---

<sup>25</sup> “*l’Autostrada del Sole può diventare una specie di fossa per il paesaggio che attraversa, dilaniarlo con un rettilineo spaventoso che ignore tutto, passi su tutto, oltrepassi tutto senza lasciare vedere niente*”. C. Brandi, op. cit., pág. 25.

o paisajes), terminen por asumir una función eminentemente antimoderna. En *Ancora e sempre del vecchio e del nuovo nelle antiche città italiane*, (1956), el eco de la duda antimoderna de Giovannoni recuerda las palabras de Brandi: “*la architettura moderna tiene todo el derecho a ser considerada como arte (...) pero el hecho de que la arquitectura moderna pueda jactarse de sus obras maestras, no significa de hecho que estas mismas obras maestras tengan una posibilidad ubicuitaria de estar colocadas en cualquier lugar, particularmente en el tejido urbano de nuestras ciudades más antiguas y más bellas*”.

El problema es, por tanto, de relación o de ‘acercamiento’. El hecho es —explica Brandi— que “*nuestras ciudades han recibido su definitivo ajuste arquitectónico en el ámbito de la visión perspectiva renacentista, (...) y ni el barroco y tampoco el primer neoclásico se han separado de la visión unificada de la perspectiva*”, mientras que, por otro lado, “*la arquitectura moderna o al menos aquella más válida, está en las antípodas del principio perséptico*”.<sup>26</sup> Por tanto, el problema de insertar lo nuevo en lo antiguo está en la nula conciliación entre la visión espacial perséptica de la ciudad y la arquitectura moderna. El error absoluto, para Brandi, es que como el restaurador de un cuadro, el proyectista de una obra en un ambiente histórico, no debe terminar nunca “componiendo”.

La intransigencia de Brandi y Cederna se enfrenta con la nueva congestión urbana que está emergiendo, debida a una nueva demanda social que requiere nuevos instrumentos de intervención. Si Brandi y Cederna asumen una postura eminentemente defensiva, favorable sólo a la restauración conservadora, dirigida a la protección integral del patrimonio natural y artificial heredado, al contrario, Roberto Pane reconoce la legitimidad instrumental de la coexistencia entre lo antiguo y lo nuevo, como garantía de la supervivencia de lo antiguo, destinado de otra forma al abandono. Pero para que esto pueda ocurrir es necesario —anota Pane— que “*el ambiente sea*



Casas sobre el canal en Milán, del libro *Autobiografía científica*, Aldo Rossi

---

<sup>26</sup> “*l’architettura moderna ha tutto il diritto di essere considerata come arte (...) ma il fatto che l’architettura moderna possa vantare i suoi capolavori, non significa affatto che questi stessi capolavori abbiano una possibilità ubicuitaria d’essere inseriti dovunque, particolarmente nel tessuto urbano delle nostre città più antiche e più belle*”, “*nostre città hanno ricevuto il loro definito assestamento architettonico nell’ambito della visione prospettica rinascimentale, (...) e né il barocco e neppure il primo neoclassico si sono staccati della visione unificata della prospettiva*”. C. Brandi, op. cit.

*sentido como una obra colectiva para salvar como tal, es decir no como una conservación integral de una suma de detalles, sino (...) como relación de masas y espacios que permita la sustitución de un edificio antiguo por uno nuevo, para que éste sea subordinado a la relación mencionada*".<sup>27</sup>

Si la defensa del "rostro" de la ciudad une a conservadores y proyectistas, las divergencias se abren sobre los objetivos últimos de la intervención. Recluido en el interior de la dicotomía entre conservación e intervención, el debate sobre los centros históricos contribuye a poner, definitivamente, en crisis los términos pacíficos con los que el acto de la ambientación comenzó. En estas circunstancias, el primer aspecto que le es reconocido al paisaje es su valor unitario: constituir un complejo de espacios que adquiere significado en virtud de las relaciones entre las partes singulares.

El concepto mismo de paisaje se asocia al principio de continuidad: *"Los árboles, las casas, las colinas y los cursos de agua, deben ser pensados unitariamente como elementos del ambiente humano, puestos es relación entre ellos en el espacio y en el tiempo, en modo continuo, por el efecto de la acción humana que se desarrolla en la continuidad"*.<sup>28</sup> La discontinuidad y la desarticulación del paisaje contemporáneo son interpretadas como una crisis de los "vínculos con el pasado", lo que impone una nueva formulación de la relación entre las partes y el conjunto del territorio. Una relación que Benevolo resuelve reclamando a la planificación el control de la individualidad en las simples intervenciones. La "necesidad de urbanismo" invocada significa la gestión del desarrollo edilicio pero, también y sobre todo, control formal de las simples intervenciones arquitectónicas, en contra del consenso de los arquitectos a interrumpir el tejido de una arquitectura uniformemente asociada a los conjuntos históricos.



Tejados en Mont Juvet, Valle de Aosta, del libro *Experiencia de la arquitectura*, Ernesto N. Rogers

---

<sup>27</sup> *"l'ambiente sia sentito come opera collettiva da salvare in quanto tale, e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, ma (...) come rapporto di masse e spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purché essa sia subordinato al rapporto suddetto"*. R. Pane, "Città antica edilizia nuova", en *Atte Convegno Inu*, Torino 1956.

<sup>28</sup> *"Gli alberi, le case, le colline e i corsi d'acqua devono essere pensati unitariamente come elementi dell'ambiente umano, posti in relazione tra loro nello spazio e nel tempo, in modo continuo, per l'effetto dell'azione umana che si svolge nella continuità"*. L. Benevolo, *"L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà"*, en *L'Architettura*, n° 21, Roma 1957, pág. 182.

El tema de la continuidad del tejido histórico y lo lícito de la poética individual, en un contexto fuertemente connotado históricamente, es interpretado por la cultura arquitectónica en términos sustancialmente ideológicos. La búsqueda de inmutables principios operativos, delata en Saverio Muratori, una nostalgia hacia *“civilizaciones fundadas sobre una conciencia intuitiva, es decir continua y unificadora en su proceso de aprehensión y de producción, totalmente espontánea, reguladas con los medios de control puramente analógicos y por tanto en modo intrínsecamente homogéneos”*.<sup>29</sup> El *artificio* tipológico propuesto por Muratori permitiría dar una regla de implantación a una instancia de orden homogéneo frente al potencial destructivo de la metrópoli moderna. Un caso similar ocurría en España con el libro *Los invariantes castizos de la arquitectura española* de Chueca Goitia.

Sobre una vertiente ideológicamente opuesta, un grupo de jóvenes arquitectos intenta una recuperación de las “tradiciones nacionales” en relación a un *“razonado ajuste de los motivos lingüísticos ya adquiridos”* más que *“a la invención de una enésima y poco sensata poética moderna”*.<sup>30</sup> Un proceso que, en reacción a la afirmación de los modelos del Movimiento Moderno, reconoce en los valores de la tradición decimonónica la capacidad de constituir una lengua compartida, un código de conocimiento y de uso perteneciente a un sentido común. A través de la recuperación de una relación con la tradición la arquitectura puede recomenzar a explicar modelos transmisibles y a representar valores colectivos.

En el CIAM de 1954, en Aix-en-Provence se hacen, por fin, explícitos y prioritarios los valores del existencialismo en la vivienda. Alison y Peter Smithson formulan su teoría de la estructura urbana. Una teoría pensada desde y para la residencia. Habitar es el paradigma de la vida urbana y el individuo es el centro de la organización del espacio habitable, queda atrás la división cuatripartita de la Carta de Atenas de 1933. Más adelante en el CIAM en Dubrovnik, realizado en el año 1956 aparece el término *identidad*. La identidad adquiere un rango primordial porque su carencia es interpretada como el peor

<sup>29</sup> “*Civiltà fondate su una coscienza intuitiva, cioè continua e unificante nel suo processo di apprensione e di produzione, totalmente spontanea, regolantesi cioè con i mezzi di controllo puramente analogici e quindi in modo intrinsecamente omogeneo*”. S. Muratori cit en G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 27.

<sup>30</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 28.



Manifiesto sobre Identidad, Asociación, Agrupación y Movilidad presentado al CIAM X por A. y P. Smithson, 1956



Ernesto N. Rogers

### Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei

Die, almeno, dopo i primi anni che l'architettura contemporanea può fare in sintonia con le proprie premesse ecologiche, l'uno riguarda l'affermazione più pacifica dei suoi strumenti pratici nell'ordine di un perfezionamento delle tecniche atte a fissare nella realtà fisica il suo linguaggio figurativo. L'altro riguarda il maggior approfondimento di questo linguaggio nel senso che esso sia sempre più comprensivo dei valori culturali nei quali le nuove forme vanno inserite.

Nell'articolo «Principi per una critica non formalistica» (*Casabella* n. 204) ho cercato di definire alcuni presupposti che mi pare siano necessari affinché il giudizio, inteso ad una costruttiva opera architettonica, non sia automaticamente astratto, ma si radicasse nelle condizioni ambientali (e cioè anche storiche) nelle quali essa si manifesta.

Ad esempio, si potrà cacciare di formalismo una critica che, nell'apprezzare a posteriori il significato di una costruzione, trascuri, non senza un dovuto senso di fatto che essa venga portata in Brasile; reciprocamente si dovrà accare di formalismo quel formalismo che non ascolti i precetti della sua opera i particolari e i caratteri costitutivi suggeriti dall'ambiente.

Sorge qui immediato un problema più generale: i cui termini possono essere posti nel seguente capoverso: perché ogni architettura si può definire come un'azione di cui si opera d'arte e, per definizione, un'azione originale, qual è il limite che un'azione non deve superare affinché la sua creazione non esca — per così dire — dai margini reali e storici originariamente della situazione spazio-temporale data? La lotta tra conservazione e innovazione è sempre attorno alla valutazione pratica di questo dilemma storico. La risoluzione delle discussioni è dovuta, oltre che alle circostanze materiali di ciascuno a essere più o meno consapevoli del fatto che, nel caso di una città, non



Artículo de E. N. Rogers sobre *Preexistencias ambientales*, en el número 204 de la revista *Casabella*

mal de la ciudad contemporánea, aparece de forma central un contundente ataque a los principios teóricos del Movimiento Moderno. La generación de Van Eyck, Sert, Giancarlo de Carlo, Ernesto N. Rogers y los Smithson consagra el cambio en el último CIAM celebrado en Oterloo en 1959.<sup>31</sup> Aparecen no sólo conceptos como *identidad*, sino *core* o *cluster* que serán claves para hablar de los problemas de las ciudades y de la arquitectura en la reconstrucción europea y significarán que, en las próximas dos décadas de desarrollo económico y transformación urbana, será en la casa donde se concentrará la búsqueda de una arquitectura acorde con las solicitudes existenciales.

Esta apuesta sobre un valor civil compartido por la arquitectura envuelve en un único frente a jóvenes arquitectos milaneses —Franco Buzzi, Guido Canella, Aldo Rossi— y romanos —Carlo Aymonino, Carlo Melograni, Eduardo Vittoria— que en nombre de una “literatura arquitectónica” denuncian los límites de una expresión individual a favor de un “estilo nacional” compartido socialmente. Un estilo capaz de ofrecer una representación figurativa sintética y reproducible, surgida de una lengua común capaz de exorcizar la fragmentación de lenguajes hacia los que la modernización del país, inequívocamente, empujaba al paisaje.

El intento de recomponer en el interior del corpus disciplinar de la urbanística o de la arquitectura los conflictos de una sociedad en crecimiento veloz, no se refleja sólo a través de un acercamiento estructural. La cultura arquitectónica, por lo menos la más atenta a la dimensión fenomenológica del objeto arquitectónico, hace del centro histórico uno de los más importantes núcleos de su reflexión teórica. En aquellos años, con las obras construidas por Ignacio Gardella, Mario Ridolfi, Franco Albini, los BBPR, “el museo, la historia, la metáfora” se convierten, en palabras de Manfredo Tafuri, en el objeto de una estación “iluminada” de la arquitectura italiana. Sin embargo, es Ernesto Nathan Rogers, más que ningún otro, el que se empeña en una conceptualización de la noción de ambiente, que uniendo Naturaleza y construido, pasado y presente, no congele los valores figurativos y se traduzca en una metodología operativa.<sup>32</sup>

31 I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 43-51.

32 M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, pág. 64.

Las posiciones de los proyectistas y de los conservadores son contrapuestas, pero comparten un mismo terreno. La extensión de la materia de restauración del monumento al ambiente urbano obliga a los segundos a enfrentarse con las ineludibles necesidades del presente, mientras que los nuevos campos de trabajo son leídos por los primeros como nuevos temas figurativos sobre los que verificar una individual consonancia estética. Ernesto N. Rogers interpretando lo antiguo como “preexistencia ambiental” desquicia los principios mismos de la estética idealista de los conservadores. En contraposición a un valor estético absoluto y autónomo de la obra, no relacionado con el tiempo histórico o sea al principio propuesto en la tutela de los monumentos, Rogers afronta el tema de la conservación asumiendo las preexistencias como predeterminaciones: valores útiles en la definición del dominio de la interpretación artística, rebatiendo el intento de subordinar lo nuevo a lo antiguo, es decir, al ambiente dado, Rogers reivindica el derecho-deber de intervenir con arquitecturas modernas en los centros históricos y en el paisaje. Lo nuevo y lo antiguo pueden y deben convivir juntos pero con algunas condiciones. La autonomía del objeto arquitectónico se pone en discusión en el interior de la circunscripción de un campo semántico definido por las preexistencias ambientales: “la caracterización sintética” que explica el estilo del



artista debe “acoger en el propio acto creativo todas aquellas fuerzas que están en juego en el campo de sus acciones. El ambiente es el lugar de estas preexistencias”.<sup>33</sup> Ambiente e historia

<sup>33</sup> “accogliere nel proprio atto creativo tutte quelle forze che sono in gioco nel campo delle sue azioni. L'ambiente è il luogo di queste preesistenze”. E. N. Rogers, “Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei”, en *Casabella*, n° 204, Milano 1955 .

*Ola japonesa*, Alison y Peter Smithson

Jardín japonés, del libro *Experiencia de la arquitectura*, Ernesto N. Rogers



confluyen así, armónicamente, en el cauce de la investigación de la arquitectura moderna como materiales semánticos necesarios para una continúa actualización lingüística.

En este sentido, el “principio de la ambientación” asume para Rogers un carácter discriminador frente a la primera fase de la ortodoxia racionalista, donde el aislamiento de los fenómenos arquitectónicos miraba a una *“objetividad de la expresión que representase cualquier producto artístico en sí mismo”*, mientras que la tarea actual de la arquitectura moderna es una *“mayor profundización del lenguaje en el sentido que él sea siempre comprensivo de los valores culturales en los cuales las nuevas formas se insertan históricamente”*.<sup>34</sup> La modernidad arquitectónica no es ni un estilo, ni un proceso ligado a las formas de crecimiento técnico, social o económico, sino un valor, conocimiento profundo y adhesión a una cultura: *“ser modernos significa simplemente sentir la historia contemporánea en el orden de toda la historia”*.<sup>35</sup> El intento de Rogers de anexionar el ambiente a un inevitable proceso de humanización que la arquitectura moderna debía proporcionar, revela por un lado la voluntad de desactivar el potencial nihilista incluido en los contenidos mismos de la vanguardia, y por otro el deseo de preservar, a través de la adhesión a un principio metodológico, la “relación funcional entre utilidad y belleza”, la autonomía disciplinar de la investigación lingüística de la arquitectura.



Borsa Mercè, Parma. Giovanni Michelucci, 1948-50

En el pensamiento de Rogers se refleja el impacto del pensamiento fenomenológico existencialistas en la arquitectura de mediados del siglo XX, en concreto del francés Merleau-Ponty. Para la tradición fenomenológica, el primer dato es el de la intencionalidad de la conciencia, es decir, que no existe un sistema de objetos regulables por leyes formales que garanticen la eficacia estética sino la voluntad del sujeto por relacionarse con el mundo todavía por construir a través de la mediación del cuerpo. Las nociones idealistas de *concepto*, *idea*, *espíritu*, *representación* son sustituidas por *articulación*, *borde*, *dimensión*, *nivel*, *configuración*.

---

<sup>34</sup> “oggettività dell'espressione che rappresentasse ciascun prodotto artistico in se stesso (...) maggior approfondimento del linguaggio nel senso che esso sia sempre più comprensivo dei valori culturali nei quali le nuove forme si inseriscono storicamente”. E. N. Rogers, *Ibidem*.

<sup>35</sup> “essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia”. E. N. Rogers, *Ibidem*.



Con la crisis posterior a la segunda guerra mundial, de lo visual se pasa a la percepción total, cinestésica, productiva. Al destruirse los principios generales, lo estético pasa a ser no la adecuación a una norma sino la producción desde el sujeto de experiencias perceptivas elementales capaces de generar significados a través de las emociones. Las obras de Arnheim tienen como punto de partida la fenomenología de la percepción y como consecuencia la liberación de toda exigencia previamente determinada. *“Las fronteras entre lo artístico y lo estrictamente emotivo quedan borradas de forma que la arquitectura ya no tiene como cometido ni la creación de determinados efectos ni la adecuación a determinados contenidos”*, mantiene Solà Morales.<sup>36</sup>

Incluidas como predeterminación en el interior del campo de acción propio del artista, los signos y las memorias del paisaje pueden ser condensados evocativamente en objetos formales, gracias a la función representativa del lenguaje arquitectónico. Dentro de la disciplina arquitectónica, el paisaje sobrevive como paisaje de arquitecturas. Con una vocación inclusiva y una voluntad de condensar evocativamente en el objeto, los signos y las memorias del paisaje urbano aparecen ejemplos evidentes de ambientación. En la rítmica fachada del edificio para oficinas *Ina* de Franco Albini (1950) con el reclamo a estructuras formales de los monumentos de la ciudad de Parma; el carácter del tejido medieval de Pistoia en la expresividad material del almohadillado de la *Borsa Merci* de Giovanni Michelucci (1948-50), la articulación de los recorridos del nodo espacial del acceso en el complejo parroquial de los elementos lingüísticos de la arquitectura gótica lagunar en la compleja partitura de la fachada de la casa *Cicgna alle Zattere* de Ignazio Gardella (1954-57)

La *Torre Velasca* en Milán de los BBPR (1950-58) es ejemplar en el intento de alcanzar una consonancia entre objeto construido y paisaje urbano, en una ciudad que se apresta a asumir la función de capital económica del país y donde la representación de su nuevo papel es a través de la reproposición de modelos de rascacielos americanos, como los de *Piazza de la Repubblica* de Luigi Mattioni (1959-55), de la torre *Galfa* de Melchiorre Bega (1956-59), o a través de la búsqueda de la perfección cristalina de Gio Ponti en el rascacielos *Pirelli* (1956-61) La *Torre*



Oficinas Ina, Parma. Franco Albini, 1950-54



Casa Cicgna alle Zattere, Venecia, Ignazio Gardella, 1954-57

---

<sup>36</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 58-59.



*Velasca*, en cambio, con su revestimiento de piedra, el volumen saliente de la coronación, la exhibición estructural de los nervios externos y el refinamiento de los detalles, renuncia a una reivindicación de la *novitas*, para ligarse a valencias formales de la Milán histórica. Una unión con el paisaje urbano que permite a Rogers afirmar que el “*valor intencional de esta arquitectura es el de reasumir culturalmente, y sin recalcar el lenguaje de ninguno de sus edificios, la atmósfera de la ciudad de Milán; la infalible y más perceptiva característica. (...) Es el resultado de un método funcional que determina la forma deducida de las determinantes del ambiente de alrededor y de las razones distributivas del organismo*”.<sup>37</sup> Circunscritas en el campo semántico de las preexistencias, las “aventuras del objeto” despiden definitivamente una noción de espacio entendido como homogéneo, medible, disponible al dominio técnico. El espacio ya no es más una estructura intelectual de orden abstracto, sino un espacio de cosas concretas, señalado por específicas diferencias, dentro de las cuales el objeto arquitectónico provoca determinadas resonancias.

Si la discusión entre arquitectos y conservadores, en el debate sobre los centros históricos de los años cincuenta, era posible en nombre de una concepción común de los valores de representación del lenguaje arquitectónico (lo que permitía a Brandi de acusar la arquitectura moderna de “componer” según sistemas perspectivos diferentes de los antiguos y a Rogers de admitirla en virtud de la capacidad de absorber y reflexionar las preexistencias en lo nuevo); con el alargamiento de la noción de paisaje y la radicalización de la transformación del medio, se pierde la posibilidad de encontrar un terreno común de encuentro.

A lo largo de los años sesenta, arquitectos y conservadores desarrollan recorridos de búsqueda paralela: mientras para los primeros es el proyecto –dotado o privado de adjetivaciones disciplinares–, el instrumento para gestionar la nueva realidad; para los segundos el empeño en la conservación estará cada vez más concentrado sobre la definición analítica y objetiva del valor

---

<sup>37</sup> “*il valore intenzionale di questa architettura è di riassumere culturalmente, e senza ricalcare il linguaggio di nessuno dei suoi edifici, l'atmosfera della città di Milano; l'ineffabile eppur percepibile caratteristica. (...) È il risultato di un metodo funzionale che determina la forma desumendola dalle determinanti dell'ambiente circostante e dalle ragioni distributive dell'organismo*”. Pie de foto a la imagen de la Torre Velasca en E. N. Rogers, *Esperienze...*, op. cit., pág. 312.

de conservar.<sup>38</sup> Tanto la protección de los conos visuales sobre determinados panoramas como la aceptación de lo nuevo en la ciudad antigua sólo si está “ambientado”; tanto la concepción paternalista de los bienes inmuebles como la idea de Rogers de *aggiornamento* con el lenguaje moderno, compartieron sobre frentes diversos el único propósito de anteponer la medida humana arraigada en los valores del paisaje y de la historia frente a la nueva realidad producida por el desarrollo de la técnica.

Hasta mitad de los años sesenta, tanto en la cultura arquitectónica como en el debate sobre la protección, la referencia al término *paisaje* había tenido un valor eminentemente conservador: como instrumento de debilitamiento del nihilismo potencial del proyecto moderno. No es casual que todo el debate sobre la “nueva dimensión” hubiera hecho propio el término “paisaje”, al que estaba ligado un significado ambiguo y polisémico, lejano del reduccionismo utilitario de los interpretes de la “urbanística opulenta”. Las especulaciones sobre su identidad estética, así como las lecturas sobre su dimensión antropológica, contribuían al enriquecimiento de los significados que se comenzaban a asociar al término paisaje.<sup>39</sup>

A diferencia de la inmediata posguerra, el encuentro entre proyecto y conservación no es entre las diferentes instancias de protección y transformación, que compartían una única materia histórica para valorar, sino sobre un juicio de valor metahistórico. La progresiva articulación de los significados atribuidos al paisaje, la conciencia sobre la identidad nacional, su transformación en “signo”, “teatro” o “recurso”, son asumidos en el debate sobre la protección como legitimización del valor absoluto de la opción conservadora. Frente a un proceso de análisis cada vez más objetivante, el intento de adscribir el paisaje a una racionalidad proyectual sintética y unitaria señala un hiato que permanecerá abierto hasta el inicio de la década siguiente.

---

<sup>38</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit. pág. 53.

<sup>39</sup> Hacer reentrar el paisaje en el territorio, niega cualquier autonomía de las componentes formales respecto a la organización del espacio: “*Siamo dunque arrivati alla conclusione che il paesaggio non è per niente reale, bensì una mera proiezione di elaborazioni psichiche individuali sopra e da materiali esterni forniti dalla natura immobile. Il territorio “è”; il paesaggio si sente, vede, ascolta, ispira*”. C. Doglio cit. en G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 54.



Torre Velasca, del libro *Experiencia de la arquitectura*, Ernesto N. Rogers

La concepción reduccionista del paisaje como objeto, sancionar su espesor cultural, reconocer la consecuente necesidad de instrumentaciones analíticas multidisciplinares (reconducidas a aportes de disciplinas, no sólo histórico-artísticas sino también físico-naturalistas, histórico-antropológicas y socio-económicas) y, al mismo tiempo, tomar parte de su consistencia objetiva y unitaria, pone definitivamente en crisis al paisaje. Es el fin de una concepción separada del paisaje del territorio, el primero reconocido como objeto de protección y el segundo como *tabula rasa* para la transformación.

El paisaje para la cultura urbanística existe a través del plan de ordenación, como instrumento de síntesis y de control de las diferentes aportaciones cognoscitivas; y como tal, abierto a adoptar dimensiones y complejidades siempre nuevas y crecientes, pero también progresivamente indiferentes a los aspectos figurativos. Una vez más, es el centro histórico el terreno donde se radicalizan las posiciones. Pero a diferencia de la década precedente, el sujeto activo de la transformación no es la llamada “especulación inmobiliaria”, sino también una clientela pública a la que se vuelven las expectativas de la cultura arquitectónica. Renunciando a la imagen, el problema de la conservación de los valores ambientales se modifica a favor de los valores sociales. Un reclamo que, si por un lado redimensiona la voluntad de forma circunscrita en los tableros de dibujo de los arquitectos, por otra remite continuamente a la “voluntad política” que desempeña la búsqueda proyectual.

Después de las relaciones de la arquitectura con el existencialismo, aparecerá una crítica al individualismo fenomenológico y un desplazamiento hacia una lógica social determinante de la forma arquitectónica, el impacto del marxismo será determinante en la situación de los años sesenta. Se pasará de la crítica de la ortodoxia moderna a la crítica social de la arquitectura. La Internacional Situacionista intentará sustituir a la internacionalidad de los CIAM y del Team X. Los situacionistas intentarán organizar un proceso sistemático al nuevo orden producido en el arte, la arquitectura y la ciudad a partir del milagro económico de los países desarrollados.<sup>40</sup>

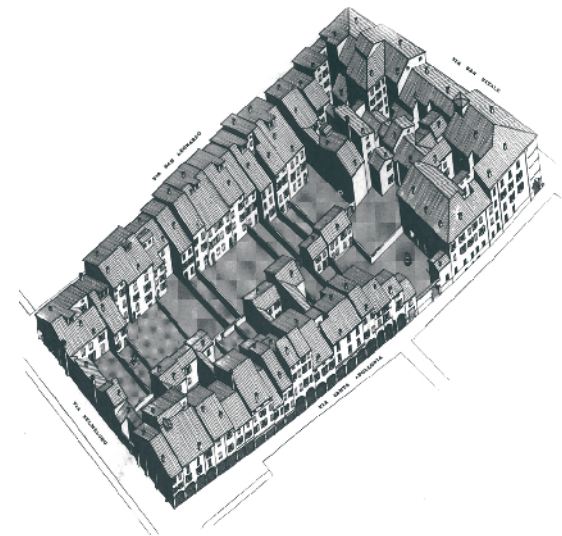
---

40 I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 60-61.

La decisión de la administración municipal de Bolonia de introducir la edificación social en el centro de la ciudad y utilizar los fondos destinados a ella para su resanamiento, da vida a una experimentación que asumirá un valor emblemático. *“Ésta es una elección no de carácter paternalista, sino político. Es el concepto de vivienda como servicio social; es el derecho a la ciudad de los marginados, de los segregados, del proletariado; el derecho a su gestión, a la efectiva democracia de base, a una distribución ecuánime de los bienes y de los servicios”*.<sup>41</sup> El salto conceptual del “derecho a la casa”, al “derecho a la ciudad”, desplaza la cuestión con los que había sido entendida la cuestión con los barrios periféricos de los años cincuenta, a otros propiamente culturales, en los que la morfología urbana e identidad social establecieron una relación de reciproca dependencia.

La recuperación para uso popular de los tipos edificatorios del centro de Bolonia es realizada a través de la eliminación de alteraciones aportadas en la sobrevenida “lógica del capital” (construcciones en los patios, división de viviendas para aumentar la densidad e incrementar la renta, etc.) La campaña de levantamientos y estudios coordinada por Pierluigi Cervellati, define una serie de unidades constructivas modulares que coinciden con el tipo edificatorio original de varios pisos y con el estrecho frente sobre la vía. Más allá de los instrumentos urbanísticos utilizados (convenios con los propietarios y no la auspiciada expropiación), la intervención asume un papel simbólico político. La recuperación de un supuesto modelo tipo-morfológico originario coincide con la restitución de una cualidad sustraída a la vida cotidiana por una fuerza extraña (la sociedad capitalista) que había hecho irrupción en el modelo tradicional alterándolo. Aislada de su forma histórica, la morfología urbana es asumida como valor absoluto. Tendrá entonces razón quien criticará que *“ripristinar el modelo no comporta la adopción de sus valores y el riprismo de una cierta organización espacial no comporta una generación automática de realidades sociales y políticas correspondiente (...)”, desde que el mundo es mundo no es el instrumento sino el*

<sup>41</sup> *“Questa è una scelta non di carattere paternalistico, ma politico. È il concetto dell’abitazione come servizio sociale; è il diritto alla città degli emarginati, dei segregati, del proletariato; il diritto alla sua gestione, alla effettiva democrazia di base, ad una distribuzione equa dei beni e dei servizi”*. P. Cervellati, R. Scannavini, *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Zanichelli, Bologna 1973, pág. 18.



Propuesta de intervención en manzana de via Solferino.  
Centro histórico de Bolonia



*músico el que hace la música*".<sup>42</sup> La imposibilidad de fijar el paisaje construido dentro de cánones suprahistóricos no quita a la experiencia de Bolonia la bondad de haber roto los límites angostos a los que los términos de la conservación habían sido reconducidos por una impostación netamente lingüística.

A este progresivo incremento de espesor cultural y político de la noción de paisaje corresponde, en el tiempo, una dilatación del campo de acción de la protección. El reconocimiento del valor documental y también estético del ambiente natural o construido son adquisiciones asumidas por la cultura desde los primeros años del siglo XX. La cultura que, hasta mitad de los años sesenta, había concebido el problema de la conservación como extensión de las teorías y prácticas de la restauración monumental, frente a la apertura de nuevos campos de indagación (desde la historia territorial a la historia del trabajo) y de nuevos instrumentos críticos (desde la geografía del hombre, a la etnografía o la antropología), comienza a confrontarse con una idea de cultura material que, unida a un conjunto saberes, se convierte en emblemática de una reapropiación democrática tanto de la historia como de las tradiciones.

El hecho de que, en los órganos dedicados a la protección, la discusión sobre el paisaje se separe del plano de los valores del de la gestión, es indicativo del corte político que el tema adquiere entre los años sesenta y setenta en los países europeos. En un cuadro político caracterizado por la aceleración de los procesos de urbanización y de masificación del consumo, la reconsideración del significado histórico del bien cultural y ambiental se propone como alternativa directa a los modelos homologadores propuestos por el mercado.

En el encuentro con la emergente noción de "paisaje cultural" el problema de la conservación asume una específica connotación política. Entre mitad de los años sesenta y la mitad de los años setenta se afirma un modelo específico de gestión de los bienes culturales basado sobre una proyectación difusa, capaz de recuperar a la vez la identidad del patrimonio artístico con su gestión. En torno al caso de Bolonia se coagulan las experiencias de lo que Andrea

---

<sup>42</sup> *"ripristinare il modello non comporta l'adozione dei suoi valori e il ripristino di una certa organizzazione spaziale non comporta una generazione automatica di realtà sociali e politiche corrispondenti (...), da che mondo è mondo non è l'istrumento ma il suonatore che fa la musica"*. F. Giovenale cit. en G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 59.

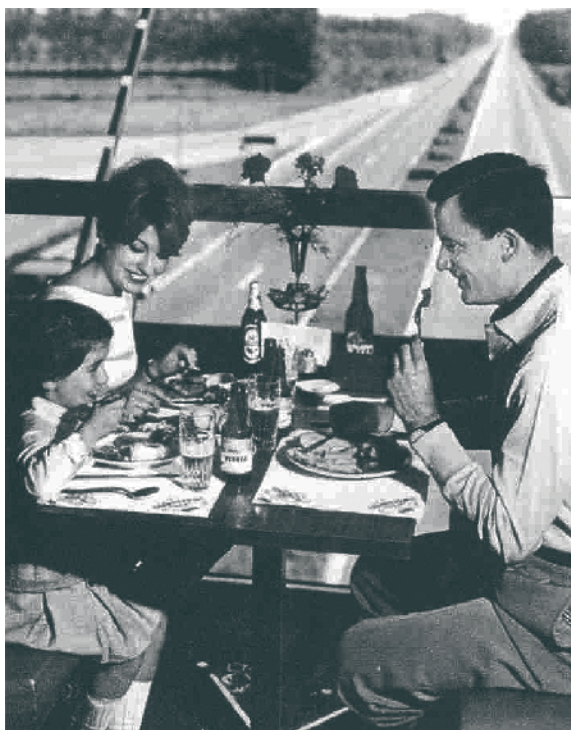
Emiliani definirá como una “moderna conservación”: una praxis de acción –antes que una teoría– que reconduce la noción del bien cultural al concepto mismo de cultura (y a la idea de cultura que una sociedad posee en aquel momento histórico, retomando a Riegl). La actividad de conservación se libera así de un historicismo idealista que le atribuía un papel exclusivamente pasivo (el objeto protegido) para convertirse en un administrar político (la protección integral).<sup>43</sup>

En Italia llega a tener cuerpo, en determinadas regiones, un proyecto político centrado sobre el papel social de una nueva noción de patrimonio. A posteriori, el mismo Emiliani recordará las expectativas creadas por la descentralización: *“Cada ciudad descubría como en el modelo de la propia forma existían las posibilidades de una recuperación de las comunidades y de las cualidades vitales. Cada museo se disponía a hospedar en modo diverso y estructural, patrimonios un tiempo seleccionados sobre el índice de la diacronía, o peor de una cualidad de la cual ninguno sabía diseñar su estatuto. En un país de intensos y dramáticos disequilibrios territoriales, agravados por la emigración y la despoblación, el ansia de un renovado diseño pasaba a través del examen histórico de cómo caminos y campos, pueblos y asentamientos, estructuras productivas y fuegos eclesiásticos o comunitarios se había venido formando, y después disgregando. De los archivos salían cantidades de materiales listos a informar, y por tanto a dar forma, a verdaderos y propios proyectos de comportamiento”*.<sup>44</sup> Más allá del éxito político, lo importante es subrayar cómo esta experiencia contribuyó a atribuir un valor civil al bien y a la noción de conservación. Un valor civil que está en el rol mayéutico del bien cultural: favorecer *“la infinita emersión de la conciencia histórico crítica”* que permite conocer el mundo para transformarlo.

---

<sup>43</sup> G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 61.

<sup>44</sup> *“Ogni città scopriva come nel modello della propria forma esistessero le possibilità di un recupero delle comunità e dell qualità vitali. Ogni museo si disponeva ad ospitare in modo diverso e strutturale, patrimoni un tempo selezionati sull'indice della diacronia, o peggio di una qualità di cui nessuno sapeva poi disegnare lo statuto. In un paese di intensi e drammatici squilibri teritoriali, aggravati dall'emigrazione e dello spopolamento, l'ansia di un rinnovato disegno passava attraverso l'esame storico di come strade e campagne, borghi e insediamenti, strutture produttive e fuochi chiesastici o comunitari si fossero venuti formando, e poi disgregando. Dagli archivi uscivano quantità di materiali pronti a informare, e cioè a dar forma, a veri e propri progetti di comportamento”*. F. Perego, “L'ultima definizione del concetto di bene culturale”, en VV.AA., *Anastilos. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Roma-Bari 1987, pág. 114.



Publicidad de los años sesenta

Emiliani singulariza en los tiempos históricos la lenta modificación operada sobre el paisaje por el campesino. Un modelo cultural válido para un desarrollo consciente. *“Lo que se extiende hasta perderse en el horizonte de nuestra historia (...) garantizaba el espesor vital del arte de albañiles y de carpinteros, de pintores y alarifes, de blanqueadores y en fin de campesinos. ¿Quién si no, ha diseñado el paisaje italiano? Una menudísima espectacular, diurna innovación. Lenta cierto, pero sin embargo justo por esta connatural y cauta certeza que es la dimensión experimental, del ser pragmático y material, dotada del paso de la manutención, del cuidado, de la prevención. Es el paso que hoy sólo las sociedades cultas, verdaderamente innovadoras y valientes, pueden darse”*.<sup>45</sup> La fe en un proceso de emancipación social confiado al “paso del campesino” permanecerá como difícil herencia para la administración. Pero no será la intención política la que lo realice. Determinadas fuerzas se harán cargo de interpretar los caracteres de una emergente recuperación de las tradiciones locales, no en términos de cultura, sino en aquellos —más bien manipulables— del consumo, más prosaicamente el sector instrumentalmente atento a los aspectos simbólicos de los lugares: el turismo.

Los años del desarrollo económico son también los años de la saturación de las costas, denunciada en los números de *Casabella* en 1964.<sup>46</sup> Al mercado de la edificación para el turismo cada vez más masificado se añade, a partir de mitad de los sesenta, un mercado de villas, pueblecitos y segundas residencias, que reconvierte los caracteres formales de específicas localidades a los modelos del gusto de una *affluent middle class* en busca de auto representación.

Los repertorios formales de la arquitectura popular, son progresivamente deformados y caricaturizados, hasta componer una especie de esperanto vernacular, perfectamente adaptable,

---

<sup>45</sup> *“Ciò che si estende a perdita d’occhio nella nostra storia (...) garantiva allo spessore vitale dell’arte di muratori e di carpentieri, di pittori ed orefici, di imbianchini e infine di contadini (chi diversamente ha disegnato il paesaggio italiano?) una minutissima spettacolosa, diuturna innovazione. Lenta certo, ma tuttavia proprio per questa connaturata e cautissima certezza che è la dimensione sperimentale, dell’esser pragmatico e materiale, dotata del passo della manutenzione, della cura, della prevenzione. È il passo che oggi soltanto le società colte, veramente innovative e coraggiose, possono darsi”*. A. Emiliani, *L’innovazione conservativa. Più realismo per il patrimonio artistico italiano*, Nuova Alfa, Bologna 1989, pag. 11.

<sup>46</sup> Cfr. *Casabella-Continuità*, n° 283-284, Milano 1964.

en sus múltiples variantes, a los innumerables complejos turísticos y a las casas para vacaciones que surgen a lo largo de las costas del Mediterráneo. La utilización simbólica de la identidad local, traducida en recurso comercial, aparece de manera subterránea pero sistemática en las manumisiones capilares e intrusivas de pequeñas ciudades y pueblos históricos, donde la exhibición de lo auténtico, de lo pintoresco y de lo *hecho a mano*, produce un gigantesco proceso de falsificación. Un proceso de falsificación que envuelve a valores históricos y modelos de implantación no sólo en la costa. Un ejemplo cercano en el tiempo y el espacio, lo encontramos en el área de Úbeda y Baeza, recientemente declarada Patrimonio de la Humanidad, donde se está produciendo un espectacular proceso de reconversión de las dos ciudades en parques temáticos de un renacimiento reinventado y del peor gusto.

El inicio de los años setenta, señala el momento de una reciproca legitimización entre conservadores y proyectistas: los primeros ponen en discusión la herencia tardo-idealista que reconocía sólo el valor estético absoluto de la obra, los segundos comienzan a concentrarse sobre los aspectos de individualidad de la obra, prescindiendo de las seducciones ordenadoras de categorías interpretativas absolutas. El terreno común que hace posible el reencuentro es posible por la asunción del valor relativo del bien cultural y ambiental. Para ambos la centralidad de la dimensión histórica de la acción arquitectónica determina la conciencia que cada elección proyectual pertenece a un sistema de valores móviles, que adquieren significado en relación al tiempo, a los actores, a los lugares.

Es la concepción autoreferencial del valor histórico la que en estos años se pone en discusión. La afirmación, en los años setenta, de una noción de “historia crítica”, interesada en rediscutir el poder de los discursos de la historia, deja profundos rastros. A la imagen continua y unitaria del pasado propio del historicismo, se contrapone un programa de trabajo que afirma la especificidad, la unicidad de cada pasado. Una idea de historia no basada ya sobre la representación y la apreciación terminada de la tradición, sino sobre el inventario de signos mínimos, de datos laterales, los cuales después, al ser colocados juntos, ponen en cuestión la conciencia que el presente tiene del pasado.



Pueblo “típico andaluz” y fotograma de la película *Give us the Night* (1936) representando un poblado “mediterráneo”



A partir de la década de los setenta, aparece un modelo interpretativo que intenta recomponer el paisaje como sistema, en virtud del reconocimiento de relaciones históricamente determinadas entre componentes físico-estructurales y culturales, que alimentan nuevos tipos de elaboraciones

Núcleo urbano de Vitorchiano (Italia)



Casas-cueva de Guadix



Casas en la isla de Procida (Italia)

interdisciplinarios. Con esta noción relacional de valor histórico es con la que se entrelaza, a partir de los setenta, el debate sobre la protección del paisaje. Cada intervención física que actúa sobre la *materia señalada* participa en la reorganización del orden de los valores presentes en un lugar dado, estableciendo una perspectiva nueva, que implícitamente subvierte la precedente. La recuperación de esta valencia de la arquitectura se podrá verificar en el juego combinatorio de los diferentes valores presentes sobre la materia, a la búsqueda de las posibles trazas para reconstruir identidades significativas. Tutela o protección del paisaje se convierten, sobre todo, en tensión cognoscitiva hacia los valores específicos de un lugar dado.

## 2. La disolución de la arquitectura en el paisaje. Neutra, Barragán y Pikionis

El humanismo ético y la fenomenología estética tendrán su máxima influencia, como se ha visto, en la arquitectura de los años cincuenta. Producción experimental, libertad estética, realización personal, disolución de la tradición moderna serán puntos de apoyo de una serie de obras en las que la experiencia individual y la atención hacia el paisaje, constituyen el lugar común que auna arquitectos tan dispares como Neutra, Barragán y Pikionis.

Tres autores aparentemente lejanos por la cultura de origen y lugar geográfico donde trabajan, pero unidos por el atento diseño del espacio abierto y sobre todo por la proyectación de edificios, parques y jardines en estrecha relación con el paisaje. Dos de ellos trabajan en América, Richard Neutra que se aproxima al paisaje a través de la arquitectura japonesa y Luis Barragán por medio de la tradición de la casa hispano-musulmana. El tercero, Dimitris Pikionis, trabaja en Europa, su escasa obra es paradigmática del acercamiento al paisaje por parte de los arquitectos europeos, humilde pero con una dimensión arcaica y mitológica. Las obras de estos tres arquitectos están unidas por reflexiones semejantes en la manipulación del paisaje, como modelo y material de proyecto, situándose en la delicada frontera *“en la cual la arquitectura como tal comienza a disolverse en el diseño del paisaje”*.<sup>47</sup> Son autores a partir de cuales aparecen resonancias de

---

<sup>47</sup> *“When architecture as duct begins to dissolve landscape design”*. K. Frampton, *“In Search...”*, op. cit., pág. 51. Kenneth Frampton lo denomina *Critical regionalism*, con un término según Solà Morales desafortunado, ya que si por un lado introduce la idea de la resistencia, de tal forma que sólo mediante una actitud crítica frente a la realidad se puede desarrollar una posición exigente para la arquitectura contemporánea, una actitud capaz de distinguirse de la cultura trivial, sometida a los mecanismos de mercado, frente a los que sólo cabe la resistencia. Pero por otro propone la idea de *regionalismo*, con la que acepta la viabilidad de una categoría que sólo se explicaría desde la antigua Edad Clásica, una cultura en la que construir, habitar y pensar eran una unidad. Es una lectura ambigua y discutible de Heidegger, lo que en el filósofo alemán es la temblorosa verificación de un mundo ya periclitado, en Frampton es una recuperación fenomenológica alejada de cualquier sentido de la crisis contemporánea. Máximo Cacciari deshace esta hipótesis releendo un texto tardío de Heidegger, en el que *“la experiencia metropolitana es una experiencia que se hace desde la deshabitación, desolación que constituye la raíz de la condición metropolitana. El habitar metropolitano es un habitar escindido, diversificado, sometido a la ausencia más que a la presencia y donde la poesía, es decir lo vivificante y fundante, no es algo que construya nuestro entorno cotidiano global, sino que es la experiencia de la ausencia”*. Véase al respecto I. Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 73-74.

reapropiación del sentido del lugar, de lo tectónico y de lo táctil, sobre lo estrictamente visual pero en los que ya no es posible un sistema y por tanto desde los que se entiende la realidad arquitectónica desde una estrategia policéntrica y fragmentaria.

*Paisaje de casas en Trebinje, Serbia. Richard Neutra, 1915*



Richard Neutra nace en la Viena de finales del siglo XIX, estudia las obras de Hoffmann, Wagner, Loos y de los pintores Schiele, Kokoschka y Klimt. El interés de su profesor, Adolf Loos, por la cultura y el mundo americano es transmitido al joven alumno en los primeros años de formación. Su naturaleza inquieta y curiosa, las dificultades económicas y políticas, y los problemas de salud, empujan a Neutra a viajar en los primeros años de la primera posguerra, desembarcando finalmente, en el año 1923, en Nueva York.

En California, donde se traslada definitivamente dos años después con su amigo Schindler, proyecta un gran número de casas unifamiliares, comenzando por la *Lovell House*, significativamente llamada *Health House*, realizada en 1928 enteramente con estructura metálica, con grandes ventanas



acristaladas moduladas y planos verticales que definen libremente las fachadas. El edificio contiene tres importantes reflexiones que conducirán la futura investigación arquitectónica de Neutra: la construcción prefabricada en serie con materiales y técnicas modernas, la optimización del nivel de vida en las habitaciones privadas y el estudio de la relación entre espacio interior y paisaje.

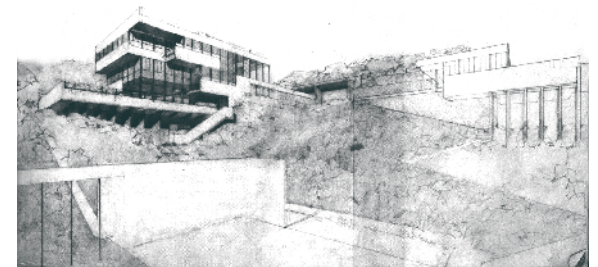
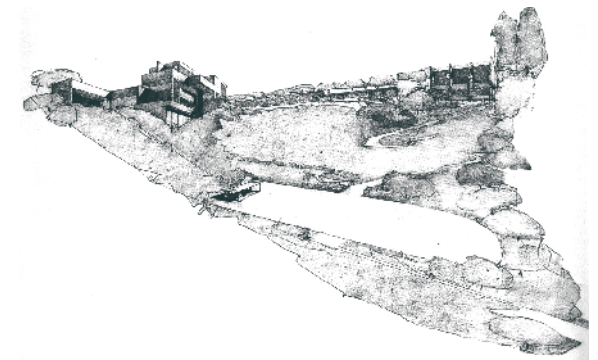
Los primeros años treinta son de afirmación internacional de Neutra. Un largo viaje a Extremo Oriente y Europa lo llevan a dar conferencias, participar en los CIAM como delegado americano y también a enseñar en la Bauhaus. Pero es, sobre todo, el contacto con la arquitectura japonesa lo que lo fascina, con la que se siente más afín, por la relación arquitectura-paisaje. *“Los proyectistas japoneses –dice Neutra- trabajan en una atmósfera tan increíblemente diversa de mi ambiente, y al mismo tiempo tan vecina a mi sensibilidad, en el modo de tratar el espacio y la naturaleza o de enfatizarla a menudo sólo delimitando los confines”*.<sup>48</sup> Recibe las bases de la poética arquitectónica de sus casas, en las que la capacidad moderna de sobreposición de planos horizontales y verticales que delimitan el paisaje está unida al atento tratamiento de los materiales, al cuidado de los detalles y espacios interiores, en relación con los jardines de las habitaciones. Las experiencias como paisajista en su periodo alemán, colaborando en el diseño de espacios abiertos con Mendelsohn, y posteriormente en América, aportaron a Richard Neutra una particular sensibilidad y atención al proyecto de jardines, como continuación de la casa hacia el exterior y a la utilización de elementos horizontales y verticales que, derivados de la idea wrightiana, establecen la relación entre arquitectura y paisaje ideal.<sup>49</sup>

En las casas realizadas entre 1935 y 1947, *“la dimensión paisajística juega un papel dominante en la composición de la casa, cuya principal cualidad poética derivaba sobre todo de la articulación*

---

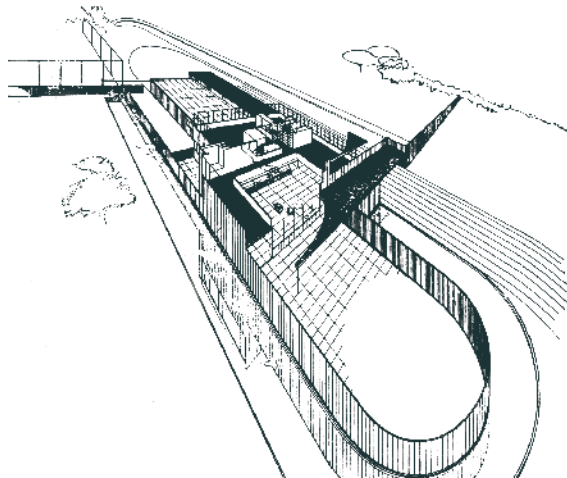
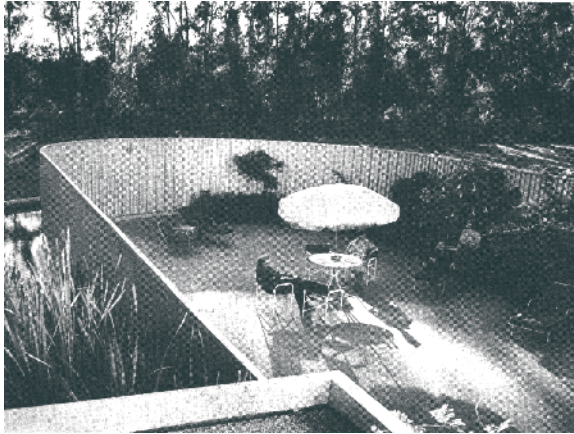
<sup>48</sup> *“I progettisti giapponese lavorano in un’atmosfera tanto incredibilmente diversa dal mio ambiente, e al tempo stesso così vicina alla mia sensibilità nel modo di trattare lo spazio e la natura o di enfatizzarli spesso solo delimitandone i confini”*. R. Neutra cit. en T. S. Hines, *Richard Neutra 1892-1970*, Electa, Milano 1999.

<sup>49</sup> El mismo Neutra recuerda que *“in traditional Japanese towns, houses cluster on miserably small lots, but often a veritable gemlike fragment of the universe and an ideal landscape are skilfully caught in a miniature backyard”*. R. Neutra, *Mystery and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, Scarsdale 1951, pág. 56.



Perspectivas y vista de la Lovell House o Health House, 1928





Sternberg House, 1935

*del jardín*", subraya Frampton.<sup>50</sup> El jardín y los recorridos de acceso a las residencias, verdaderos "tentáculos de estructura de la naturaleza que las rodea",<sup>51</sup> son el filtro entre artefacto y Naturaleza, delimitando la continuidad del espacio interior hacia el exterior. En la casa realizada para el director Sternberg (1935), una perspectiva axonométrica hace evidente la voluntad de proyectar la casa hacia su entorno, antropizado por medio de una gran curva que define el ámbito de pertenencia de la casa.

El paisaje, sin embargo, asume un carácter más articulado en las obras siguientes, con techos planos de hormigón y grandes vidrieras, permeables a la luz y a la mirada, buscando una relación con el horizonte y las montañas del territorio desértico, proponiéndose como síntesis de la relación entre hombre y Naturaleza, entre artefacto y paisaje. En un texto con el emblemático título de *Mystery and Realities of the Site* (1951) Neutra subraya la importancia de la condición natural del lugar, que debe ser observado y escuchado antes de intervenir, para comprender la misteriosa fascinación de las diversas realidades existentes en él y que luego la arquitectura hará emerger. El hombre, entendido como organismo viviente, que debe satisfacer de modo natural su bienestar psicosomático, llega a ser el verdadero actor protagonista de la arquitectura de Neutra, como un instrumento para recuperar la relación perdida entre hombre-Naturaleza. Las paredes y muros que definen libremente los espacios de la casa tienen como referente el espacio infinito del paisaje abierto que es, al final, un límite del espacio interno.

Describiendo la disposición de las habitaciones de la *Tremaine House* en Montecito (1948), el arquitecto hace evidente que "el salón está separado de la Naturaleza sólo por una vidriera en toda su altura y el espacio vivido se extiende, a través del marco sutil de las puertas correderas, por varias millas hasta llegar al exterior y ser cerrado por la montaña. La montaña es, en verdad,

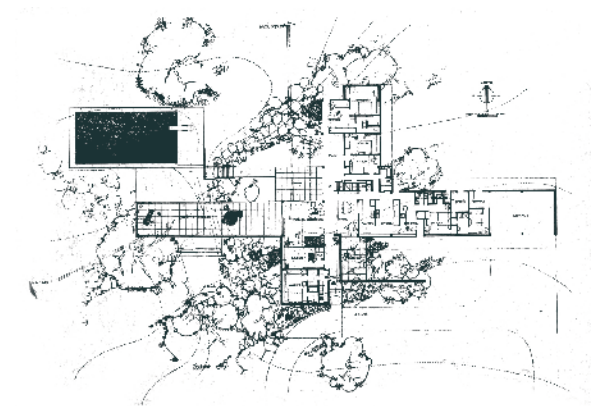
---

<sup>50</sup> "the landscaped extensions of the house placed a dominant role in the composition, with the overall poetic quality deriving in large measure from the articulation of the garden". K. Frampton, "In Search...", op. cit., págs. 49.

<sup>51</sup> R. Neutra, op. cit., pág. 40.

*el límite de clausura de este estupendo salón*".<sup>52</sup> Neutra realiza una idea de habitar óptima, tanto en la elección tecnológica como en la relación con el ambiente y el paisaje, recreando en el interior de la casa condiciones ideales, llevando al desierto paneles de aluminio, terminaciones muy bien acabadas, amplias vidrieras, transformando el ambiente en una pintura para observar desde un bellísimo interior.

Lo mismo ocurre en el caso de la *Kaufmann House* (1946), más conocida como *Desert House*. Las lamas de aluminio, regulables según la necesidad, permiten el discurrir del viento fresco, protegiendo la terraza de los rayos solares sin impedir la relación visual con el crudo paisaje que la rodea. La horizontalidad del edificio y la linealidad de su disposición planimétrica rechazan competir con las curvas naturales de las montañas de alrededor, cuya sinuosidad es subrayada de esta forma por el artificio arquitectónico. La amplia superficie de la piscina se configura como el gesto primario de apropiación de la inhóspita Naturaleza, haciendo evidente la fundación de un lugar habitable por medio de la presencia de agua.



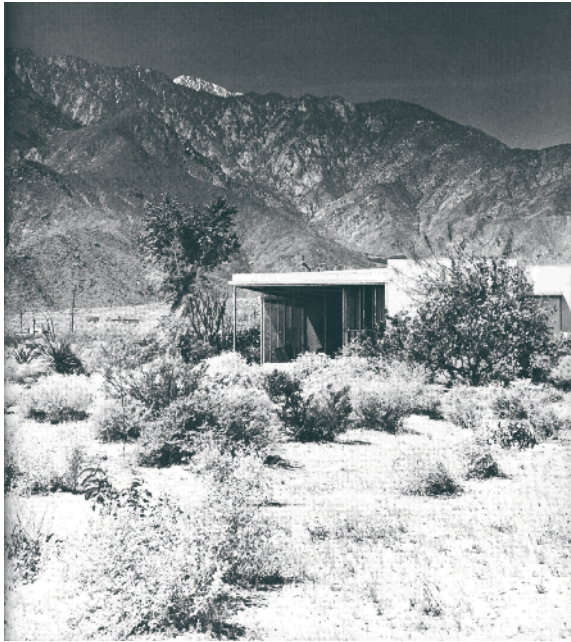
Planta de la Tremaine House



Exterior e interior de la Tremaine House

<sup>52</sup> "the living room is separated from Nature only by the full height, thin framed, sliding doors of glass, the living space sweeps on through and reaches out for miles until it is closed of by the mountain. The mountain is, indeed, the "back wall" of this stupendous living room". R. Neutra, op. cit., pág. 24.





Arriba: Miller House y Kaufmann(Desert) House

Derecha: Moore House y Tremaine House



Atento estudioso de la técnica constructiva y convencido que el hombre es parte integrante de la Naturaleza, a la que continúa transformando su aspecto como a sí mismo,<sup>53</sup> Neutra subraya, en su obra y en sus escritos, la necesidad de guiar los conocimientos científicos a través de la proyectación con el fin de respetar la fisiología humana y la relación entre hombre y Naturaleza, es decir un “proyectar para sobrevivir”.<sup>54</sup> La atención al diseño de los jardines pero también a la dimensión geográfica del espacio interior, es para Richard Neutra el modo significativo de acercar hombre y paisaje, a través de la arquitectura. La atención al hombre y al valor de la arquitectura, salvaguardando la intimidad del individuo respecto del mundo exterior a través de la manipulación del binomio arquitectura-paisaje, acerca las investigaciones del proyectista austriaco a las del mexicano Luis Barragán, tanto que “*Neutra sustituyó a Le Corbusier en el papel de referente principal de la arquitectura moderna para Barragán, sobre todo por la sensibilidad hacia el ambiente*”.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Parafraseando a Adolf Loos, Neutra advierte que el hombre “*very early began to modify those two important faces: nature’s and his own*” y que “*a face, whatever may be done to it and whether it be human or the face of the landscape, can be regarded in various ways. To start with, this face is a phenomenon of physiological form. And, finally, it is what one can call a physiognomic phenomenon of mental significance and content*”. R. Neutra, op. cit., págs. 9-10.

<sup>54</sup> R. Neutra, *Survival through design*, Oxford Univ. Press, New York 1969.

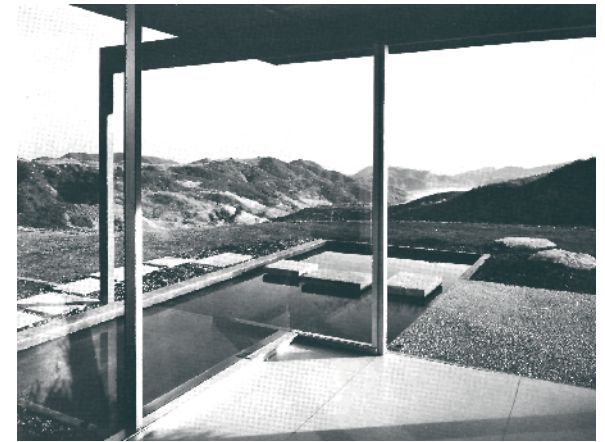
<sup>55</sup> “*Neutra replaced Le Corbusier as Barragán’s chief index of modern architecture, more than likely because of the latter’s more concerted environmental sensibility*”. R. Ingersoll, *In the shadows of Barragán*, Skira, Milano 2001, pág. 218.

Nacido y crecido en Guadalajara, la obra de Luis Barragán condensa una investigación fuertemente innovadora de la arquitectura moderna, en relación al paisaje y al contexto. Personaje introvertido y solitario, el arquitecto mexicano funde en sus obras los caracteres de la arquitectura tradicional mexicana, algunas notables investigaciones de artistas mexicanos contemporáneos a él (Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jesús Reyes), de la vanguardia europea (Mathías Goeritz, Josef Albers, Piet Mondrian) y la abstracción tipológica y formal de los principios del Movimiento Moderno.

Como en Neutra, los escritos y las obras de Barragán expresan una gran atención al diseño de los jardines y de los espacios abiertos. Luis Barragán realiza una atenta investigación sobre la arquitectura en relación a las diversas escalas del paisaje. Desde las primeras casas unifamiliares realizadas para la burguesía provincial de Guadalajara hasta los edificios de viviendas y los proyectos urbanos de parques y espacios públicos en México D.F.

En su primer viaje a Europa, datado en 1925, conoce los escritos de Ferdinand Bac, del que aprecia el interés por el diseño de jardines románticos que buscan una relación íntima entre hombre y Naturaleza. En los proyectos de casas en Guadalajara aparece la influencia de la tradición constructiva mexicana, depurada por elementos compositivos abstractos y también la atmósfera romántica de los jardines realizados en Francia por Bac, a través de una dosis de surrealismo, evidente en los croquis de proyecto.<sup>56</sup>

Instalado en México D. F. en 1932, después de su segundo viaje a Europa, en el que estudia a fondo la obra de Le Corbusier, Barragán proyecta diversos edificios residenciales con el léxico y las investigaciones del Movimiento Moderno más funcionalista. Pero sobre todo es en las obras de madurez, cuando se retira del frenesí de la vida social para dedicarse a los proyectos de jardines y a su propia casa, cuando Barragán expresa por completo la síntesis entre arquitectura y paisaje, culminando en el complejo y articulado proyecto para los *Jardines del Pedregal*. Dice Barragán: “*Antes de la era de las máquinas, incluso en medio de las ciudades, la Naturaleza era*



*Singleton House*



*Kramer House, 1953*

---

<sup>56</sup> Véase P. Walker, M. Simo, “Burle Marx-Barragán-Noguchi”, en *Lotus Navigator*, nº 2, Milano 2002, págs. 4-23.



*el compañero fiel de todos... Hoy en día la situación se ha invertido. El hombre no se encuentra con la Naturaleza, ni siquiera cuando deja la ciudad para comunicarse con ella. Encerrado en su brillante automóvil, con su espíritu sellado con la marca del mundo desde el surgimiento del automóvil, él es, dentro de la Naturaleza, un cuerpo extraño. Una valla publicitaria es suficiente para sofocar la voz de la Naturaleza se convierte en un retazo de Naturaleza y el hombre en un retazo de hombre”.*<sup>57</sup>



*La puerta con reflejos metálicos, Ferdinand Bac, 1925*

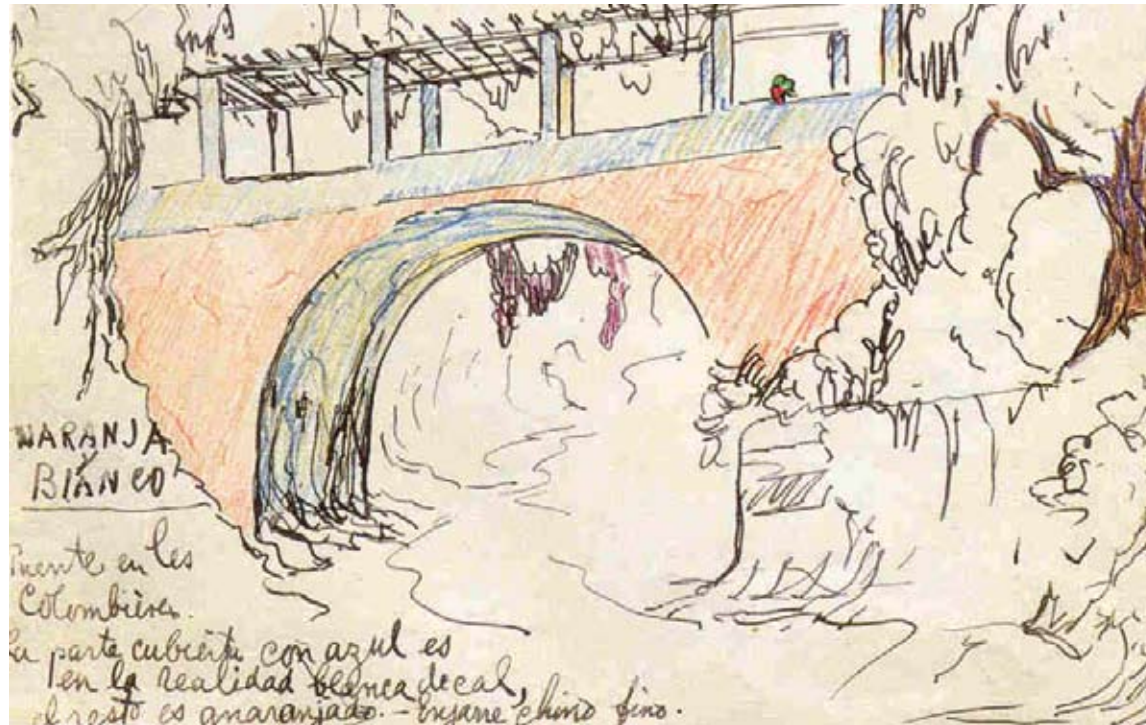
La utilización de los elementos y volúmenes autónomos, reorganizados según el método del collage, caracteriza la arquitectura residencial de Barragán. La escalera, el tiro de la chimenea, los depósitos de agua, el volumen del baño se colocan en torno al diseño tipológico y emotivo del espacio abierto. En la casa de la calle Ramírez, realizada en Ciudad de México (1947-48), el edificio se cierra hacia el exterior para abrirse hacia el jardín trasero y la terraza sobre la cubierta plana. La sucesión laberíntica de las estancias, intercaladas por vestíbulos bajos, encuentra un orden en la presencia del espacio abierto, contemplado a través de una gran ventana con la carpintería del estudio en forma de cruz, de *albersiana* memoria. La abstracta abertura en el muro es un palco de relación entre interior y exterior, la Naturaleza se convierte así en imagen para observar. La dimensión reducida de cada local conduce a reconocer una identidad unitaria del complejo, cuyo sentido culmina en la terraza, definida por un alto muro que rodea el espacio haciéndolo habitable. Una estancia que recuerda el *ático Bestegui* de Le Corbusier, un muro que impide la mirada hacia la ciudad y subraya la relación abstracta y metafísica con el cielo.

Recuerda Frampton como Barragán sintetiza en sus proyectos el carácter del espacio abierto de la arquitectura mediterránea y la reinterpretación de las plazas de la tradición mexicana. *“La belleza de la arquitectura árabe –recuerda Barragán, en 1924, a la vuelta de un viaje a Marruecos– está en el hecho que los dos extremos se tocan: el misterio de la religión y la magia de la sensualidad”.*<sup>58</sup> Una atmósfera reproducida en los espacios públicos, como en el abstracto juego de planos de *El*

<sup>57</sup> L. Barragán cit. en K. Frampton, *Historia crítica...*, op. cit., pág. 324.

<sup>58</sup> L. Barragán cit. en A. Riggen, *Luis Barragán*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000, pág. 38.

*Bebedero en Las Arboledas (1959-62) que reinterpreta los caracteres planimétricos de los jardines árabes, lugares de contemplación y relación con la Naturaleza, patios en los que abstractas superficies de agua asumen valencias espaciales y sonoras, como en el “sereno, callado y solitario” patio de los Arrayanes de la Alhambra de Granada que “contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que un universo entero”.<sup>59</sup>*



*Dibujo de un puente en Les Colombières, Menton. Luis Barragán,*

La intervención en los *Jardines del Pedregal* (1945-54), un complejo residencial a las puertas de la capital mexicana, se puede considerar quizá el proyecto más representativo y completo de la investigación del arquitecto mexicano, del que además es el promotor. Aquí es donde Luis

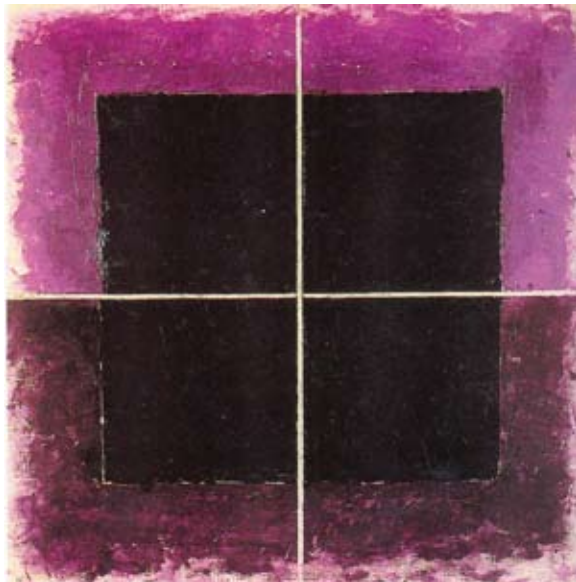
<sup>59</sup> L. Barragán “Discurso de aceptación del premio Pritzker”, en A. Riggen, op. cit., pág. 60.



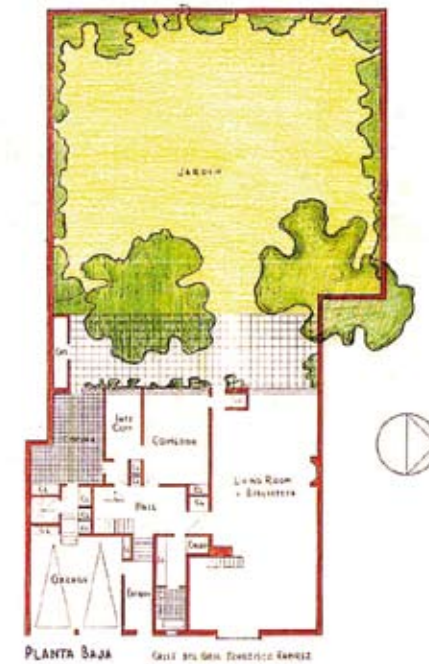
Vista del salón hacia el jardín de la casa Barragán

Planta de la casa Barragán

*Cruz Blanca*. Josef Albers, 1937



RESIDENCIA DEL ARQ. LUIS BARRAGÁN EN LA CALLE DEL GENERAL FRANCISCO RAMÍREZ NÚM. 14, TAGUBAYA, D. F.

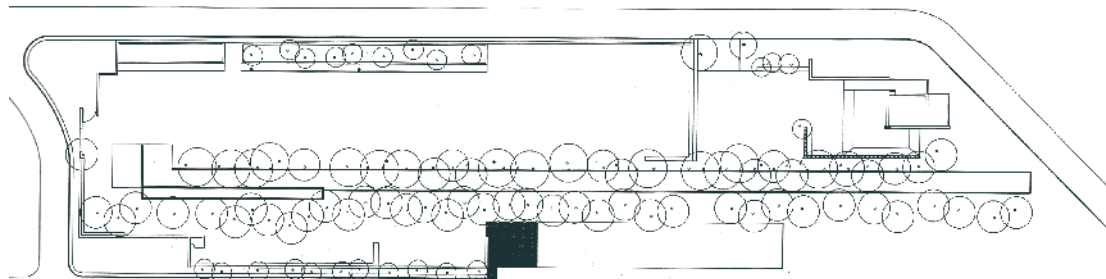


Barragán expresa por completo su idea de ciudad: espacios públicos abstractos, pequeñas plazas y lugares de estancia, fuentes y desniveles, los parques son el tejido conector de las residencias unifamiliares construidas alrededor del jardín. *“Hay que buscar que las casas sean jardines, y los jardines sean casas (...) La intimidad y el HOME deben subsistir en los jardines (...) dando valor a los espacios y convirtiendo la naturaleza en un verdadero HOME”*.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> El término HOME aparece así en el texto original, se refiere a la idea de hogar que Barragán cultiva en sus primeros años de trabajo. L. Barragán, “Apuntes de Nueva York. Ideas sobre Jardines”, en A. Riggen, op. cit., pág. 15.

Para realizar el proyecto de *El Pedregal*, en una gran lengua natural de lava que llega hasta las puertas de la ciudad, Barragán no dispone de cartografía, sino sólo de una serie de fotos aéreas. A partir de estas imágenes –y no por tanto de una canónica cartografía– es cuando inicia el largo trabajo de rediseño de una ciudad ideal. “...*me propuse, arrobado por la belleza de ese antiguo paisaje volcánico, realizar algunos jardines que humanizaran, sin destruir, tan maravillosos espectáculo. Paseando entre las grietas de lava y protegido por la sombra de imponentes murallas de roca viva, de repente descubrí, ¡Oh sorpresa encantadora!, pequeños y secretos valles verdes –los campesinos los llaman “joyitas”– rodeados y limitados por las más caprichosas, hermosas y fantásticas formaciones de piedra que había esculpido en la roca derretida el poderoso soplo de vendavales prehistóricos*”.<sup>61</sup>

La arquitectura y el espacio público nacen del suelo volcánico que se talla para crear desniveles y escaleras, taladrado para encontrar agua, modulado para generar plataformas sobre las que erigir las habitaciones. Los *Jardines del Pedregal* nacen como urbanización del espacio abierto antes incluso que como propia arquitectura, del paisaje antes que de un verdadero y propio urbanismo. Un paisaje de doble valor que refleja el propio carácter de Barragán: la búsqueda de un edén, de silencio y recogimiento por un lado, pero al mismo tiempo surrealista, misterioso. “*Nace un nuevo terreno: un terreno de belleza pura, insuperable. No se viola la Naturaleza ni se la mata. Se la ayuda, se la dirige hacia nuevos caminos. Se deja la belleza salvaje de las rocas, de las plantas, se la aumenta por medio de contrastes, por interrupciones de grandes llanos de*



Muro en los Jardines del Pedregal

Planta de El Bebedero

<sup>61</sup> L. Barragán, “Discurso de aceptación...”, en A. Rikken, op. cit., pág. 60.





Lava de los Jardines del Pedregal



Croquis de El Palomar



El Bebedero

*prado y muros sencillos gigantescos. Se busca la coordinación de la mano de obra humana con aquel panorama cósmico, en un sentido libre, pero lleno de profundo espíritu. Como lo hicieron los griegos en las mejores épocas del arte que hoy llamamos “clásico”. Armonía absoluta entre Naturaleza y el espíritu humano...”* dice Goeritz cuando describe *El Pedregal*.<sup>62</sup> En estos espacios aparecerán episodios pertenecientes a dos mundos, el imaginario y el real, en un paisaje creado por la arquitectura.

---

<sup>62</sup> M. Goeritz, “El Arte en El Pedregal”, en A. Riggen, op. cit., pág. 195.

Es la misma primitiva complejidad del paisaje generado por las metafísicas *Torres Satélites*, (1957-58) realizadas entre las arterias de una autovía en la Ciudad de México, en colaboración con Mathías Goeritz, autor de numerosas esculturas de *El Pedregal*. Las cinco torres de planta triangular en hormigón coloreado, se proponen como paisaje urbano en tres diferentes escalas: la metropolitana, siendo punto de referencia de la ciudad del nuevo barrio *Satélite*; a escala urbana, como secuencia de elementos imponentes percibidos desde el automóvil y a escala humana, rascacielos mudos anclados abstractamente al suelo como sobre una bandeja constituida por la plataforma inclinada sobre la que se apoyan. Tres dimensiones del paisaje reconducidas a una idea unitaria por la feliz colaboración entre pensamiento espacial-arquitectónico de Barragán y el artístico-plástico de Goeritz, entre paisaje y ciudad, entre forma y luz.

La creación de espacialidad arquitectónica ligada a la Naturaleza, el refinamiento en el uso de “nueva y sensual luz”, asume en la obra de Barragán nuevos valores espaciales.<sup>63</sup> En la *Capilla de las Capuchinas* de Tlalpan (1953-60) atravesando un patio, en el que una fuente de agua recuerda el sonido de la Naturaleza, se accede a la iglesia. La disposición asimétrica de la planta de la nave está determinada por la voluntad de conducir la mirada del fiel que reza hacia el tríptico dorado del altar diseñado por Goeritz, pero al mismo tiempo introduce una luz transversal que ilumina el crucifijo lateral. La emoción generada por el espacio nace de la coincidencia entre elección tipológica e iluminación. La combinación de dos axialidades ortogonales, la de los fieles a lo largo del eje con luz lateral y la de las capuchinas encerradas por el diafragma cuadrado con iluminación frontal, establece la jerarquía del espacio y de la luz, en un conjunto de carácter místico, que invade toda la obra de Barragán.

---

<sup>63</sup> Tadao Ando recuerda la capacidad de manipular la luz por Barragán, “who, from his firm in the natural elements of Mexico, gave birth to a sensual and passionate light containing an abundance of hues and colours previously unknown. Stimulated by and predicated on the light left by those before him, Barragán transcended their confines and created a new light. And by this light, his name will be inscribed as a full page in the biography of those creators of such legendary light and he will remain in our memories for eternity”. T. Ando cit. en F. Zanco, *Luis Barragán. The quiet revolution*, Skira, Milano 2001, pág. 12.



*Torres Satélites*, Mexico D.F., Barragán y Goeritz



A Mitla. Josef Albers, 1940



Piscina en Casa Gilardi, México D.F., 1975-77

Intrincada de un misterioso silencio oscilante entre memoria y paisaje, dice Siza que la arquitectura de Barragán “*habita la soledad de las cosas perfectas: irrumpe nítida como un paisaje desfogado (...) La luz favorece el reposo, o el éxtasis. ¿Y el color? Acompaña el cambiante estado del alma. No es nunca definitivo. (...) Se intuye una segunda espontaneidad: la espontaneidad de un yo cargado de mensajes, próximos y remotos (las fotografías reproducen colores vivos y puros, estos colores los de las calles de Ciudad de México, o una ruina maya). Ninguna arquitectura de Barragán es perenne (...) A la medida de un templo que renace cíclicamente, pero de un modo diverso, esta arquitectura en continuo deterioro se reconstruye en la Memoria, se reencuentra entre las ruinas, en el lujo de un fresco milagrosamente conservado en las vísceras de la tierra, dispuesta a ser descubierta. Ninguna innovación abandona la razón antiquísima (...) Hay un nuevo encuentro de la inocencia, una conquista el estado de gracia, a fin de que la Memoria no se pierda*”.<sup>64</sup>

A las experiencias de Barragán y Neutra, cuyos edificios fundados sobre la luz, sobre la secuencia y sobre el ritmo de pocos elementos esenciales, constituyen emociones en estado puro, hay que unir el trabajo de un arquitecto como Dimitris Pikionis, cuya ordenación de las colinas de la Acrópolis y del Philopappou en Atenas subrayan el reconocimiento de una narrativa topográfica experimentada por el cuerpo. Con sus experiencias se hace evidente cómo la construcción de un paisaje o su “puesta en escena” implica dimensiones múltiples del ser, comprensibles sólo desde una concepción fenomenológica en la cual, retomando a Merleau-Ponty, el sujeto es inseparable de su cuerpo y de este mundo.<sup>65</sup> Pikionis buscará un catalizador que ponga la

---

<sup>64</sup> “*abita la solitudine delle cose perfette: irrompe nitida come un paesaggio sfuocato (...). La luce favorisce il riposo, o l'estasi. Ed il colore? Accompagna il mutevole stato dell'Anima. Non è mai definitivo. (...) Si intuisce una seconda spontaneità: la spontaneità di un io carico di messaggi, prossimi e remoti (le fotografie riproducono colori vivi e puri, questi colori li ritroviamo in una qualsiasi delle vie di Città del Messico, o in una rovina maya). Nessuna architettura di Barragán è perenne (...) Alla stregua di un temio che rinasce ciclicamente, ma in modo diverso, questa architettura in continuo deterioramento si ricostruisce nella Memoria; si ritrova tra le rovine, nel lusso di un affresco miracolosamente conservato nelle viscere della terra, disposta ad essere riscoperta. Nessuna innovazioni abbandona la ragione antichissima (...) Vi è un nuovo incontro dell'innocenza, una conquista dello stato di Grazia, affinché la Memoria non si perda*”. A. Siza, “Barragán”, en VV.AA., *Luis Barragán. 1902-1988*, Logos Impex, Modena 1996, pág. 11.

<sup>65</sup> Cfr. Chatzinikolau, N., “Pikionis, l'arte e lo “spirito” dell'epoca”, en *Controspazio*, nº 5, Bari 1991.



creación contemporánea en armonía con la idea de Naturaleza y lo encontrará en los conceptos de tradición y paisaje. Su texto más lírico y conocido *A sentimental topography* termina con esta frase: “*no existe nada aislado, todo es parte de una universal armonía. Todas las cosas están compenetradas; todas están afectadas y cambian una con la otra. No podemos aprehender una cosa sin la ayuda de otra cosa más*”.<sup>66</sup>

El tiempo de Pikionis es un tiempo en el que tienen lugar profundas modificaciones en un territorio adormecido por siglos. El arquitecto griego percibe como, el desarraigo progresivo de los mitos helénicos del cuerpo vivo de las costumbres populares y el paralelo despedazarse de las cadenas de la tradición, conducirán a la crisis de un paisaje entendido como unidad, como identidad. Pikionis es consciente que la ciudad y su sociedad en general, al destruir los lugares del misterio, se condenará a una pérdida del alma. Después de un sueño que ha durado siglos, Pikionis quiere restablecer una moderna armonía al lugar en el que el propio concepto de armonía tuvo su origen, sin embargo, en el transcurso de pocos años, sólo quedan a su disposición, un puñado

---

66 “*nothing exists on its own; everything is part of a total harmony. All things are interconnected; for they are all affected and changed by each other. We can apprehend one thing only through the intermediary of everything else*”. D. Pikionis, “*A sentimental topography*”, en VV.AA., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association, London 1989, pág. 69. Este artículo publicado por primera vez, en 1935, en la revista *Tri mati* (El Tercer Ojo) de Atenas es una verdadera y poética declaración fenomenológica de intenciones. Comienza así: “*Caminando sobre esta tierra, nuestro corazón goza de la joya primaria que probamos de niños moviéndonos en el espacio de lo creado: la alegría de aquel alternarse de rotura y recomposición del equilibrio que es el caminar (...) nuestro espíritu se alegra de encontrar infinitas combinaciones de las tres dimensiones del Espacio, que varían a cada paso y que también el paso de una nube en alto en el cielo basta para cambiar (...) este sendero es inconmensurablemente superior a cualquier vial de una metrópoli: porque en cada pliegue suyo, en cada curva, en cada imperceptible cambio de perspectiva que se presenta, nos enseña la divina consistencia de lo particular, vinculado a la armonía del Todo. Estudiamos con cuidado el espíritu que emana de los lugares. Aquí el suelo es duro, pétreo y el terreno es seco; allí la tierra es llana y surgen fuentes en medio de los musgos. Aquí las brezas, la altitud y la conformación del suelo nos anuncia la cercanía del mar (...) Aquí están las fuerzas naturales, la geometría de la tierra, la cualidad de la luz y del aire (...) Misteriosos y penetrantes perfumes se aprisionan aquí, casi en la tierra misma... Aquí una escarpada que te provoca miedo, y una caverna en la cual residen espíritus misteriosos, potencias sobrenaturales: lugares de culto antiquísimo, venerables... De frente a la Tierra y a esta imagen cuya primordial que perdura en el tiempo, el alma es persuadida por una sacudida mística (...) La luz ha plasmado este mundo; la luz lo conserva y la rinde fértil. Y es siempre la luz la que lo hace visible a nuestros ojos materiales, a fin que ilumine nuestro espíritu (...) La Luz alegra el espíritu, con su infinito mundo de Formas y de Colores...*”. D. Pikionis, “*A sentimental...*”, op. cit., págs. 68-69.

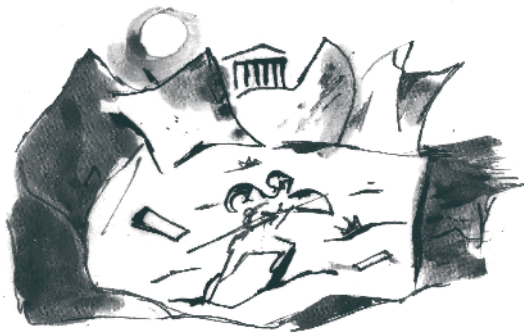


Pavimento en la ordenación de la Acrópolis. Dimitris Pikionis



de paisajes de ruinas, fragmentos de vistas, recuerdos de miradas. Por eso las arquitecturas de Pikionis son abiertamente símbolos, intentan recordar los valores perdidos y demostrar en la práctica, a través del uso de materiales modernos y de nuevas formas, que no es inevitable su pérdida y, como los eternos significados, pueden transmitirse a nuevas formas, que es posible la supervivencia atávica de estilos en una corriente única e indivisible de formas con raíces comunes en un lenguaje plástico casi universal, más allá de la tipología y de la morfología de una época concreta, por ello, ninguna imitación superficial y externa de las formas históricas es capaz de sustituir “su esencia más íntima”.<sup>67</sup>

Grecia y Atenas significan evocar los mitos que han contribuido a hacer de un paisaje pedregoso, de construcciones modestas, el lugar más importante de la cultura. Pero la Grecia en la que vivía Pikionis, era incapaz de renovar sus mitos, se consumaba en la agonía de una realidad inexorable: las piedras eran sólo guijarros o detritos y los montes, modestas alturas de un paisaje mediterráneo más. El trabajo de Pikionis se opuso a ese proceso destructivo con una fuerza análoga a la empleada en la lucha contra el destino de los héroes de su tierra, su obra solitaria de reconstrucción del mito no se identifica con un consolador retorno a un pasado, imposible de renovar más. Los fundamentos, las formas arquetípicas, las reglas escondidas que transfiguran su arquitectura en narración constituyen el centro de su investigación. Su mirada traspasa, secciona y observa los paisajes tan cerca, que cada piedra, cada árbol, cada terrón completan la composición de la que sus proyectos forman parte. Su método se transforma en una obra que busca reconfigurar el horizonte físico y cultural de su país. Las relaciones, las conexiones, las asociaciones, los recorridos son los que le interesan. No las emergencias aisladas sino sobre todo los vacíos y las superficies, surcados por un haz de relaciones capaz de hacer mutar la Naturaleza y las dimensiones de los objetos que contienen, ya sean lastras de piedra o pórticos, hasta hacer permeable cada cosa y el espacio entre las cosas de un *pathos* difuso.<sup>68</sup>



Dibujo de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50

<sup>67</sup> Cfr. A. Ferlenga, *Dimitris Pikionis. 1887-1968*, Electa, Milano 1999, págs 16-19.

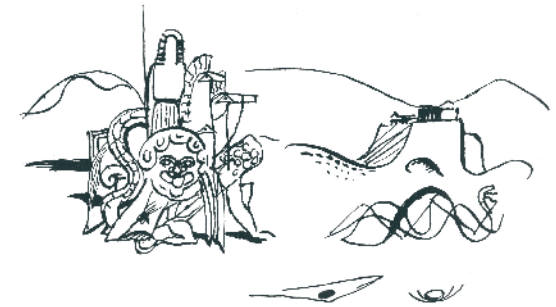
<sup>68</sup> Cfr. A. Ferlenga, “Recinti della visione”, en *Casabella*, n° 638, Milano 1996, págs. 52-69.

Contexto significa para Pikionis un conjunto de presencias que rodean al lugar de la intervención, los elementos naturales antes que nada y los signos aceptables de las transformaciones pero también los ecos de historias antiguas y recientes. Interpreta y describe el paisaje ático con técnica impresionista, en sus primeros bocetos aparecen sugerencias diversas: las imágenes de la infancia, esqueletos de barcos, guerreros, etc., imágenes comunes a nuestra cultura. Pikionis no inventa sino que recoloca y relee. Usa los elementos y las prácticas constructivas de lo vernáculo, repone sobre el terreno las piedras de la ciudad destruida. Introduce en sus construcciones impresiones de Oriente, recordando quizás las palabras de Spengler sobre el templo chino: “...un todo en el cual las colinas y los cursos de agua, los árboles y las flores y las piedras talladas y dispuestas de cierto modo son tan importantes como las puertas, los muros, los puentes y las habitaciones”.<sup>69</sup>

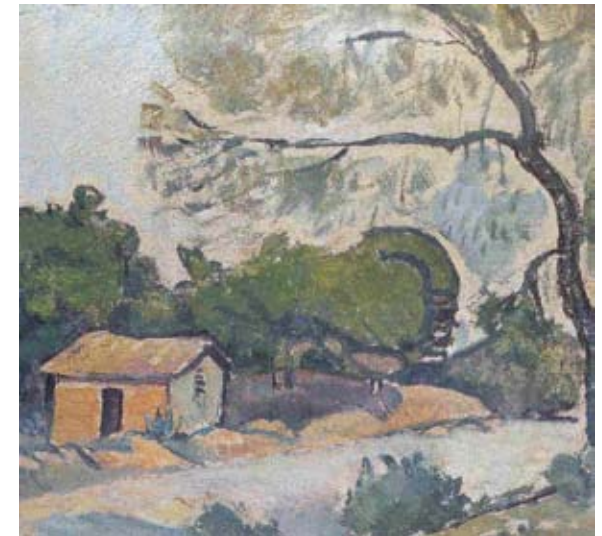
Al igual que algunos pintores modernos como Cézanne, Klee y De Chirico, Pikionis no rechazó nunca la tradición. En 1921 al regresar de París declara: “Cézanne me ha llevado lejos de los ideales de Occidente: Oriente y Bizancio me revelaron que la creación de una lengua simbólica, abstraída de la Naturaleza y de la materia de la mimesis, es el único camino espiritualmente digno para transmitir nuestros sentimientos sobre la vida”.<sup>70</sup> Como en el mito de Heracles en la encrucijada con forma de Y, monograma del mito, las vías que se le abrían al arquitecto griego no eran dos, sino tres. Con la corriente moderna que Pikionis había conocido en París, se pone de manifiesto una tercera dimensión audaz para la época en la que Grecia intentaba encontrar su lugar en el mundo occidental. “Cuerpo de Grecia por siempre, pero más hacia Oriente más hacia la venerable costumbre de Asia”, repetirá en 1950 para enfatizar la faceta espiritual del arte griego. No obstante, también le reconoce al Movimiento Moderno; es decir, a los fundamentos

<sup>69</sup> “...un tutto nel quale le colline e i corsi d'acqua, gli alberi e i fiori e le pietre tagliate e disposte in un certo modo sono importanti quanto i porte, le mura, i ponti e le abitazioni”. Spengler cit. en A. Ferlenga, “Recinti...”, op. cit., pág. 54.

<sup>70</sup> “my self-training in the technique of Cézanne led me away from the ideals of the Western world. The East and Byzantium revealed to me that the creation of a symbolic idiom abstracted from nature and from the material of mimesis is the only valid and spiritually worthwhile way to convey our feelings about life”. D. Pikionis, “Autobiographical notes”, en VV.AA., *Dimitris Pikionis, Architect...*, op. cit., pág. 35.

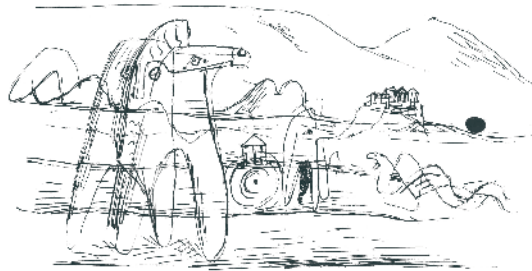


El paisaje ático está habitado por sus mitos: Atenea con su lanza, la cabeza de Gorgona, un caballo. La serpiente –simbolizando el nacimiento de la tierra y la renovación eterna- se presenta como la transfiguración de Erichthonios, hijo de Atenea, y también en forma del perfil de las montañas. Dibujos de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50



Paisaje pintado por Dimitris Pikionis

racionales que “el racionalismo del ‘nuevo Arte’ es más apropiado que cualquier sentimentalismo convencional para explicar el racionalismo inconsciente que encontramos en la tradición, e incluso, para afrontar el aspecto estético de los problemas que causan su espiritualidad y sus estímulos intuitivos, los cuales, quizá desde un contraste interior, están sin duda latentes en ella”.<sup>71</sup> Durante el IV CIAM celebrado en Atenas, Pikionis formula oficialmente sus dudas sobre el nuevo movimiento en arquitectura. Afirma que la dimensión universal de la arquitectura moderna se ha de compaginar con el espíritu de la nacionalidad para satisfacer la necesidad de “poesía de la vida cotidiana”. Observa además que cualquier fijación dogmática actúa restrictivamente sobre la concepción del Arte. En el mismo congreso, Le Corbusier propone el uso de superficies de cristal y la climatización interior completa de los edificios. En contraste total, Pikionis considera los dogmas de las propuestas mecanicistas contemporáneas sólo como una justificación de carencias psíquicas, llegando a la conclusión de que “hay que considerar con más prudencia las soluciones que nos ofrece Occidente”.<sup>72</sup>



Planta de la Acrópolis y dibujos de la serie *Ática*

El paisaje, que Pikionis amaba y que irremediamente se iba degradando poco a poco, es reinterpretado en los dibujos de la serie *Ática* que realizó en la década de los cuarenta, poco antes de la reordenación de la Acrópolis.<sup>73</sup> Las asociaciones que buscaba instaurar entre arquitectura y paisaje le sirven para desenredarse de la confusión del presente; por esto deben excluir más que comprender, unir lugares y edificios situados a distancia y evitando otros. En el dibujo, de un paisaje de casas dispersas y de vegetación escasa alrededor de una Acrópolis atávica, así como en la reconstrucción de los símbolos, queda claro el intento de restitución de un aspecto sagrado del lugar, de su indestructible vínculo con una vertiente abandonada de la antigüedad: la actitud oscura, metafísica, del mundo antiguo, que no sólo era Razón pura.

<sup>71</sup> P. Mantzaiaras, “Pikionis: ¿Modernidad arcaica?”, en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991, pág. 102.

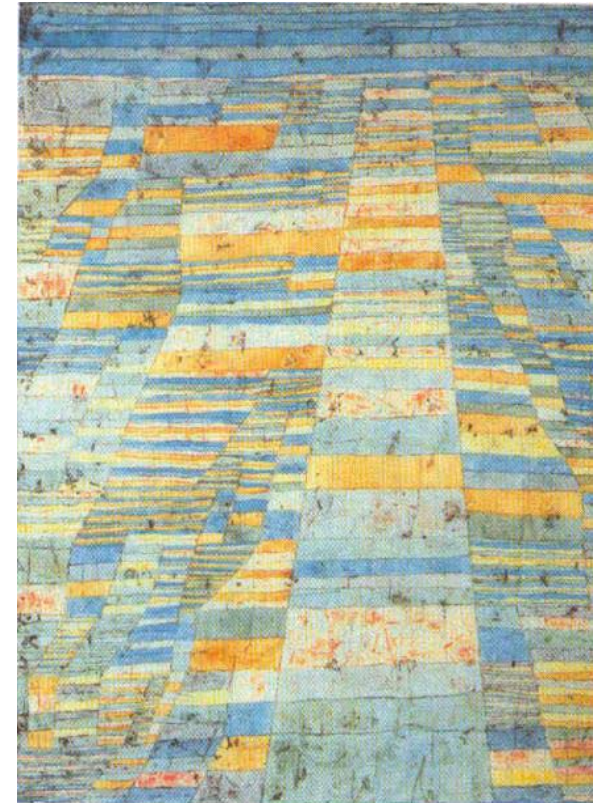
<sup>72</sup> D. Pikionis cit. en P. Mantzaiaras, op. cit.

<sup>73</sup> Cfr. J. van Geest, “Una interpretación del Ática: los dibujos de Pikionis”, en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991, págs. 80-83.

Desde 1951 hasta 1957 trabajará en las obras de la Acrópolis y la colina de Philopappou; un intento, afortunadamente conseguido, de conformar con la imaginación desatada e “irracional” los vínculos de la memoria colectiva y el mundo antiguo. El resultado es una unidad conquistada piedra a piedra que no se puede contar en el proceso lógico de una descripción, sino de forma fragmentaria. El acabado incierto del sendero, el abrazo del cuerpo y el escalón, las líneas de los torrentes de piedra que circulan entre los olivos y los pinos convergiendo y divergiendo “*están, a pesar de su presencia fragmentaria, más cerca del universo*” como mantenía Schegel.<sup>74</sup>

La ordenación del área arqueológica en torno a la Acrópolis y a la colina de Philopappou formaba parte de un plan general de mejoras del área central de la capital, en él se incluían disposiciones para comunicar este terreno con el ágora romana y el Kerameikos, dentro de las cuales se decidió poner orden al terreno arqueológico que rodeaba a la Acrópolis de Atenas. El motivo principal que llevó a Karamanlis a llevar a cabo este proyecto fue el abandono total que presentaba la mayor parte del área que rodeaba la Acrópolis. Los intentos anteriores habían resultado muy poco satisfactorios, ya fuera por errores de concepción o de ejecución, llegando a ser más perjudiciales que otra cosa. La tarea encargada a Pikionis consistió en proyectar y dirigir la reestructuración de toda el área que rodea la Acrópolis, la colina de las Musas (conocida como la colina de Philopappou) y la colina de las Ninfas (la colina del Observatorio). El proyecto incluía un pabellón contiguo a la pequeña iglesia de San Dimitris Loumbardiari, la mejora de la casa del párroco y de la propia iglesia.

Los bocetos preparatorios de los caminos podrían considerarse como dibujos paisajísticos autónomos. En general, se supone que el espectador no está colocado en la prolongación del camino sino a un lado, a menudo el camino se halla en el borde inferior del papel, acentuándose así el paisaje que se extiende al otro lado.<sup>75</sup> El paisaje se presenta como un alzado sobre la superficie



Carreteras principales y carreteras secundarias del Nilo.  
Paul Klee, 1929

---

<sup>74</sup> P. Mantzaiaras, op. cit., pág. 102.

<sup>75</sup> Metiéndose el mismo en el lugar del observador, el arquitecto compone unas “imágenes” que buscan producir un efecto de equilibrio y de armonía. Estas imágenes son encerradas en “haces ópticos” a menudo unidos a fugas perspectivas. La limitación del campo visual puede hacerse por medio del verde a los bordes del empedrado, por grupos rocosos que



plana del papel: una porción de Naturaleza en pie. Cada uno de los dibujos de los senderos de Pikionis podría unirse hasta formar una larga tira que, de vez en cuando, aparece más detallada, justo donde el paisaje es atravesado por el sendero. Esta franja formaría un aspecto del paisaje desplegado en el espacio y en el tiempo. Pikionis imaginaba los senderos como una corriente desde la cual se pueden disfrutar numerosos panoramas de un mismo paisaje. La altura del papel siempre permanece igual: el dibujo se despliega sólo en anchura, recordando los rollos de pinturas clásicas orientales de paisajes o la romana *Tabula Peutingeriana* o *Itinerarium pictum*.

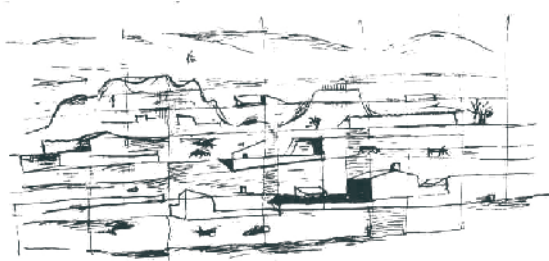
La disposición de las losas en los senderos señala “pistas” laterales que indican diferentes lugares y direcciones. Su colocación se podría comparar con el cuadro de Paul Klee *Carreteras principales y carreteras secundarias del Nilo* (1929) inspirado en una visita que realizó el artista a Egipto. Como ocurre frecuentemente en su obra, el cuadro hace alusión a un mapa, las principales líneas verticales son atravesadas por líneas laterales más numerosas, abarcando planos de diferentes tamaños. Los colores de los planos dan una sensación de desgaste y los trazos, determinados por una estructura subyacente separada, son visibles a través de la capa superior. Este tipo de trazos recuerdan la secuela de una vista aérea; los modelos repetidos de las huellas arqueológicas que se distinguen de las divisiones más recientes de la tierra.

Paul Klee tuvo una vivencia en Egipto parecida a la que experimentó Pikionis en su serie *Ática*; un paisaje que refleja “una historia de miles de años (...) como si el paisaje hubiera desempeñado en la historia una parte tan importante como el hombre”.<sup>76</sup> Un tema típico del arte moderno, el espacio y el tiempo, era visualizado por Klee entre otras cosas, como un entramado de historia y espacio. Klee dio forma gráfica a esta actitud de la pintura moderna. Pikionis iba a dar forma a una actitud semejante pero con otros medios. Las diferentes losas erosionadas usadas evocan

---

flanquean la vía, o de construcciones aisladas, como por ejemplo exedras o asientos colocados en número limitado y sometidas a una jerarquía que tiene la Acrópolis como punto de referencia principal. Cfr. Y. Economaki-Brunner, “Dimitris Pikionis: la trasformazione di un sito”, en *Casabella*, nº 585, Milano 1991, págs. 56-59.

<sup>76</sup> J. van Geest, op. cit., pág. 80.



Dibujo de la serie *Attica*, Dimitris Pikionis, 1940-50



Croquis de vistas para la ordenación de las colinas de la Acrópolis

las ruinas recicladas de una cultura más antigua, como vestigios que han permanecido. Cada piedra ha sido colocada de nuevo, pero sigue evocando la imagen de unas ruinas, como si alguna vez aquellas piedras hubieran estado estructuradas según un modelo ideal y perfecto parecen demostrar la afirmación de Jean Cocteau que sólo la buena arquitectura produce hermosas ruinas, ahora convertidas en caminos.

El paisaje representa para Pikionis una especie de material obligado en el proyecto, y en su búsqueda de necesidad de arquitectura “adecuar el trabajo a las rítmicas del paisaje” se convierte en la primera tarea del arquitecto. Es sólo poniéndose en consonancia con el ritmo de la Naturaleza como las formas arquitectónicas pueden alcanzar su razón de ser; como consecuencia, es necesaria la individualización de una métrica que permita alcanzar esta sintonía dando certeza a la obra de que se convierta en el objetivo constante que condiciona todo el recorrido proyectual. La vía de la Acrópolis, su obra maestra, parece grabada directamente en la roca y habla de lo que desaparece y de las posibilidades que aún le quedan. Insinúa el silencio allá donde es todavía posible hacerlo, para atrapar un pedazo de cielo, una ruina o un monte entre las miserias de la realidad. El camino de la Acrópolis sirve casi exclusivamente como acceso a la Roca Sagrada. Los puntos de partida de los caminos que llevan al Areópago y al Odeón de Herodes Ático se sitúan al principio y al final. Por contraste, la intervención en Philopappou tiene unos objetivos más amplios: permite la exploración del entorno inmediato natural e histórico, y ofrece vistas panorámicas de las colinas, de manera que su relación con la ciudad y con el paisaje se revela como un conjunto.

La intención de Pikionis era eliminar del emplazamiento arqueológico de la Acrópolis todas aquellas funciones que, si bien eran necesarias para su integración en la vida de la ciudad moderna, podían tener un efecto adverso sobre su carácter principal que determina la distribución de los lugares panorámicos. La Acrópolis es un punto de referencia principal que determina la distribución de los lugares panorámicos (parador de Loumbardiari, Anderon), mientras que las funciones secundarias, que implican una visita al emplazamiento arqueológico, quedan concentradas en el camino opuesto.



Canal de recogida de agua en la *Colina de las Musas*



*Mirador del Anderon* en el camino de Philopappou

La sucesión y la combinación de los diversos horizontes visuales responde a una forma más general de escenografía que permite que el visitante descubra el lugar de manera gradual. Esta escenografía compone rutas individuales que tienen un carácter introvertido, es decir, con un horizonte visual limitado; o bien extrovertido, con aberturas visuales y vistas lejanas, o bien orientado, con el eje de la carretera apuntando a conjuntos visuales específicos. Una gran parte de la ascensión hacia la Acrópolis está pavimentada, y como los dos primeros tramos de la carretera del Philopappou ambas tienen un horizonte visual restringido. Estos tramos introvertidos de la carretera actúan como “zonas neutrales”, una manera refinada de sugestión psicológica, donde a la concentración y a la tensión de la expectación siguen las sorpresas de las aberturas visuales, como la vista ilimitada desde el tercer tramo de la carretera del Philopappou que permite que la mirada del visitante llegue hasta el mar con el fondo de las islas del golfo Argosarónico, cuando hasta entonces su atención había estado concentrada en el entorno inmediato.

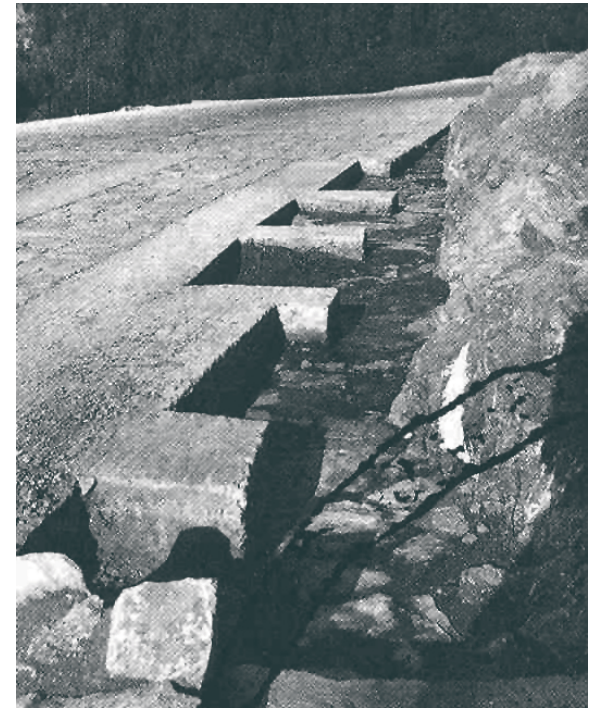
Con el mar al fondo, la vista de la ciudad desde el Philopappou se presenta con la cualidad de una vista aérea: distante, estática, sin gente o sin rastros de una ciudad viva. Aunque el arquitecto no hubiera manifestado la influencia de su amigo Giorgio de Chirico, aparecería sin duda valiosa la realidad metafísica que, al mediodía, la luz del Ática derrama sobre los mármoles blancos y estriados. El tiempo parece que se ha detenido. De la misma manera inesperada, la puerta Beule y los Propileos aparecen de repente ante el visitante de la Acrópolis un poco antes de la curva final. El horizonte de la carretera ligeramente ascendente ha estado limitado durante todo el camino por el pavimento, mientras que la roca de la Acrópolis se ha mantenido “escondida” detrás de la pendiente plantada a la derecha de la ascensión. En la colina Philopappou no se necesita el ojo de un especialista para reconocer a lo lejos el famoso perfil de la Acrópolis. La simple imagen de unas ruinas, como en el jardín inglés, ha sido incorporada por Pikionis al trazado continuo del sendero. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el jardín inglés el sendero va descubriendo diferentes vistas y permaneciendo visualmente neutro, en la obra de Pikionis éste no deja de ofrecernos una imagen cambiante situada directamente ante los ojos del caminante. No existe jerarquía alguna en el proyecto de Pikionis. No la hallamos en la relación cerca-lejos, ni entre lo trivial y lo excelso, ni entre los medios y el fin. El proyecto se manifiesta basado en el principio de la observación en movimiento o dicho de otra manera, activa la interminable interacción con las dimensiones que se encuentran a cada paso.



Los caminos y recorridos tienen incrustaciones decorativas que indican puntos de vista o lugares para el reposo



Pikionis construye, con lo que tiene a su disposición, pequeños recintos. Imagina en cada espacio dejado libre un reflejo del paisaje que le es querido y lo hace evidente; recoloca cada piedra, cada arbusto, cada árbol en un conjunto de relaciones que amplifican el sentido. Recorre a pequeña escala los mismos mecanismos con los cuales los mitos antiguos habían transfigurado un territorio en un fondo común. Piedra y cemento, unidad y fragmento conviven en un paisaje antiguo y moderno al mismo tiempo. Un paisaje que parece compuesto por letras, frases, cuentos impresos en la tierra, que en las gráficas de cada tiempo y cada lugar hablan de lo que se ha perdido y de lo que permanece. El paisaje perdido se recompone, como por encanto, fragmento por fragmento, a lo largo de la subida al monumento del Philopappou o a la Acrópolis. Si la realidad está en contra







Camino de Philopappou

de él, Pikionis pone a su favor la ilusión y la memoria. Uniendo a distancia, mediante oportunos dispositivos visuales, lugares separados para siempre, recrea la impresión de un paisaje todavía unitario, al menos en el lugar de la Acrópolis en el cual más penosas eran las heridas. Las figuras que componen el fondo no aparecen individualizadas como en tantos dibujos o cuadros del arquitecto sino fundidas entre sí, sujetas a aquella “modulación” de la cual hablaba Cézanne y ordenadas como en los cuadros de Klee.

En un paisaje arcaico, señalan Tzonis y Lefaivre, *“Pikionis libera una obra de arquitectura del exhibicionismo tecnológico y de la presunción compositiva (típicos de la arquitectura habitual de los años cincuenta), con un objeto completamente desnudo y casi inmaterial, una ordenación de ‘lugares especialmente hechos para la ocasión’, que se despliegan alrededor de la colina favoreciendo la contemplación solitaria, la discusión íntima, el pequeño grupo, la vasta asamblea... Para trenzar esta extraordinaria sucesión de nichos, paisajes y situaciones, Pikionis identifica los componentes adecuados en los espacios vividos de la arquitectura popular, si bien en este proyecto el contacto con lo regional no está hecho de tierna emoción. En una actitud completamente diferente, estos contenedores de sucesos concretos se estudian con frío y empírico método, tal como se documentaría un arqueólogo. Tampoco su selección y emplazamiento se hacen para provocar una fácil emoción superficial. Son plataformas para ser utilizadas en un sentido cotidiano, pero a la vez poseen aquello que, en el contexto de la arquitectura contemporánea, la vida diaria no posee. La investigación de la cultura local es la condición para alcanzar lo concreto y lo real, y para rehumanizar la arquitectura”*.<sup>77</sup>

Ponerse en una relación correcta con el paisaje significa para Pikionis transferir a la obra parte de la armonía del universo, poner la creatividad personal y el conocimiento que convergen en el proyecto fuera de toda arbitrariedad y al servicio de aquel objetivo. *“¿Qué secreto del Tiempo conecta este momento con el secreto del Espacio? ¿Qué elementos irreconciliables une? Observa y verás que todo es un busto con dos caras, es antítesis de opuestos... De frente a un misterio*

---

<sup>77</sup> Tzonis y Lefaivre cit. en K. Frampton, *Historia Crítica...*, op. cit., págs. 330 y 331.

*tan grande, el alma no necesita explicación: Cuanto la naturaleza intensifica su misterio, el alma sufre y en el abismo de este sufrimiento está el conocimiento...*<sup>78</sup> Conseguir la homogeneidad de ritmo entre obra y Naturaleza implica sufrimiento y fortuna, pero sobre todo observación continua y medida, que vendrá deducida directamente de los fenómenos naturales. Rítmica es la cantinela que acompaña a la poesía, a las fábulas, rítmica es la narración del mito, Pikionis conoce bien las implicaciones geográficas y sabe como cuentan en la construcción de las imágenes de los lugares y como la red constituida por su presencia, transferida en las tradiciones populares, las había preservado a lo largo del territorio griego. En la confrontación secular entre mito y paisaje estudió los pasajes a través de los cuales, el temor o el respeto del pueblo en los enfrentamientos de los dioses de la propia tierra se han ido transformado en técnicas o costumbres que han regulado cada manifestación de la relación entre hombre y contexto en el cual vive.

El paisaje de Pikionis no es el paisaje clásico idealizado, el paisaje teatral del período posrenacentista, es otro tipo de paisaje: el del diálogo, de la luz efímera, de la multiplicidad de las formas del humanismo, de la amistad, de la nostalgia. Un paisaje que glorifica la tierra. Pikionis en el paisaje vaga, lo pinta, lo celebra, lo diseña, lo defiende, lo imagina...<sup>79</sup> Los verdaderos protagonistas de sus paisajes son el vacío y el silencio, y al tratarlos Pikionis demuestra una vez más como la adquirida familiaridad con conceptos cercanos a la cultura oriental están unidos esencialmente a la solución de problemas que sabe no puede afrontar con el saber tradicional del oficio. *“La obra de arte es un paisaje que alcanza el máximo de belleza cuando se mira desde un cierto punto de vista”* decía Ortega y Gasset.<sup>80</sup> Pikionis en torno a la principal obra de arte de todos los tiempos, el Partenón, coloca un paisaje hecho de la sucesión de puntos de vista que en la Acrópolis tienen su objetivo final.

---

<sup>78</sup> *“Through the agency of this particular hour the mystery of this becomes one with the mystery of space. What irreconcilable elements have merged together here? Wherever one turns, one may see the double-headed hermae of antithesis. Faced with a mystery of this magnitude, the soul no longer needs an explanation, for in the deepening of nature’s mystery, the soul undergoes a process, an experience, a ‘passion’ in the depths of which lies understanding”*. D. Pikionis, *“A sentimental...”*, op. cit., pág. 69.

<sup>79</sup> Cfr. Y. Simeoforidis, *“Un’opera di Pikionis nel contesto”*, en *Lotus International*, n° 72, Milano 1992, págs. 20-21.

<sup>80</sup> Ortega y Gasset cit. en A. Ferlenga, *“Dimitris...”*, op. cit., pág. 18.



Formas y figuras que se van haciendo y que remiten a la máxima de Heráclito del “todo fluye”. El trabajo de Pikionis se entiende como una conformación nueva y natural, una concepción estructural que, sin embargo, busca perderse bajo la sombra del Partenón, es una subordinación anónima, consciente y total a la creación espiritual absoluta. La reordenación de los alrededores de la Acrópolis ha utilizado el paisaje como componente y se ha convertido en un ingrediente inseparable del mismo paisaje. El arquitecto permaneció fiel a las obligaciones que él mismo impuso al artista: “*integrar su obra en la cadencia del paisaje*” y “*someterla a los requisitos sagrados de la vida que la rodea*”. La idea del paisaje como material de proyecto se podría resumir de forma lírica en unas palabras del propio Pikionis:



Detalle de pavimentación de caminos

*“...Me agacho y recojo una piedra. La acaricio con la mirada, con los dedos. Es un trozo de piedra caliza. El fuego forjó su forma divina, el agua la esculpió y la dotó de su fino revestimiento de arcilla, con manchas alternas de blanco y amarillo rojizo ferruginoso. Le doy vueltas entre mis manos. Estudio la armonía de sus contornos. Me deleita la manera en que los entrantes y salientes, la luz y la sombra se equilibran en su superficie. (...) Te siento crecer, expandirse en mi imaginación. Tus superficies laterales se convierten en laderas de colina, en crestas, en nobles precipicios. Tus huecos se convierten en grutas, de cuyas grietas fluyen hilillos de agua (...) Piedra, tú compones los contornos del paisaje. Tú eres el paisaje. Tú eres el Templo destinado a coronar los empinados peñascos de nuestra propia Acrópolis”.*<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> “I stoop and pick up a stone. I caress it with my eyes, with my fingers. It is a piece of grey limestone. Fire moulded its divine shape; water sculpted it and endowed it with this fine covering of clay that has alternating patches of white and rust, with a yellow tinge. I turn it around in my hands. I study the harmony of its contours. I delight in the way hollows and protrusions, light and shadows, balance each other on its surface (...) I feel you growing, expanding in my imagination. Your lateral surfaces turn into slopes, ridges, noble precipices. Your hollows become caverns, where water silently water trickles (...) Stone, you compose the lineaments of this landscape. You are the landscape. You are the Temple that is to crown the precipitous rocks of your own Acropolis”. D. Pikionis, “A sentimental...”, op. cit., pág. 68.



### 3. Naturaleza, Arquitectura, Paisaje vs. Territorio, Ambiente, Contexto

Tras los primeros éxitos conseguidos en la reconstrucción europea, los arquitectos no parecían reconocerse en el paisaje construido. Éste no correspondía al proyecto de regeneración social y política en el que la cultura arquitectónica se había empeñado tras el impulso emotivo de la posguerra. La Naturaleza no era aquel simulacro de virginidad esperada, el ambiente no aportaba matrices formales sin responsabilidad, las preexistencias actuaban sólo sobre la superficie de los objetos. Otras formas de realidad iban marcando las ciudades y los campos, y no eran precisamente las proyectadas por arquitectos.

Los conceptos de territorio, ambiente y contexto, en la crítica arquitectónica durante los años sesenta, pasa necesariamente por analizar la producción teórica italiana. En ese país la forma con la que fue perseguida la llamada *aspiración a la realidad* resultó decepcionante. Ludovico Quaroni vuelve en 1957 al barrio Tiburtino y critica lo forzado de la búsqueda de estilemas nacional-populares que envuelve toda la experiencia neorrealista: “*en el empuje hacia la ‘ciudad’ nos hemos quedado parados en el ‘pueblo’*. *En querer dar un lenguaje italiano a las experiencias y a las enseñanzas de la urbanística sueca, hemos llegado a hacerlos hablar en romanesco*”.<sup>82</sup>

Mientras, en el imaginario social las infraestructuras del transporte por carretera eran asumidas como el emblema de una modernización hecha por uniones veloces, movilidades individuales, vacaciones, consumos y tiempo libre. A mediados de los años cincuenta, comienzan a producirse los primeros coches utilitarios que dan paso a una motorización en masa. Automóviles, motos, frigoríficos, lavadoras, televisores, contribuyen a transformar radicalmente modelos y estilos de vida. El mundo se acerca de golpe a la aldea, los circuitos de ideas, de comercios, de cultura, de asociacionismo, adquieren mayor fluidez, se multiplica el intercambio de realidades y experiencias.

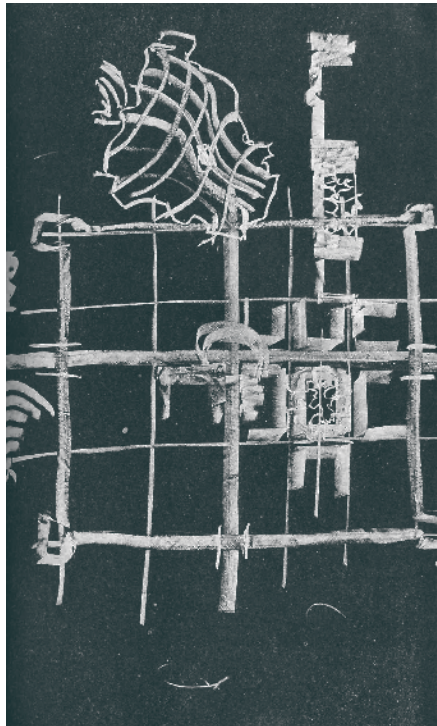
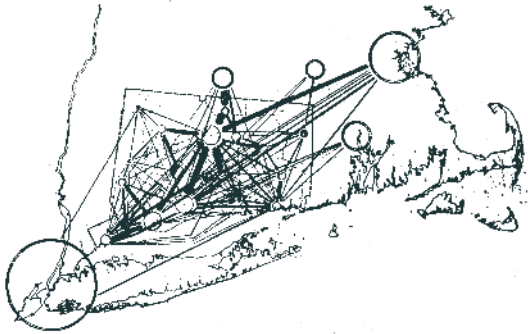
---

<sup>82</sup> “*nella spinta alla ‘città’ ci siamo fermati al ‘paese’*. *Nel voler dare un linguaggio italiano alle esperienze e agli insegnamenti dell’urbanistica svedese, siamo arrivati a farli parlare addirittura in romanesco*”. L. Quaroni, “*Il «paese dei barocchi»*”, en *Casabella*, n° 215, Milano 1957, pág. 24.



Quartiere Tiburtino, Roma. M. Ridolfi y L. Quaroni, 1950-54





Estudios sobre la forma de la ciudad-región y croquis de Giancarlo de Carlo

El paisaje se transforma, no sólo en sus caracteres físicos sino también en los instrumentos interpretativos. En 1957, tiene lugar en Lucca el VI Congreso del Instituto Nacional de la Urbanística (INU) sobre la *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, primera ocasión para mirar el paisaje entre objetos y ambiente, entre escalas de intervención y entre los actores implicados. Los arquitectos reivindican, en palabras de Rogers, que “*conservar y construir son dos momentos de un mismo acto de conciencia*”<sup>83</sup> y apelan a una “planificación integral” que afronte con los mismos instrumentos proyectuales, bienes artísticos e históricos, paisajes naturales y conglomerados urbanos. Los grupos de trabajo realizan una descripción proyectual del territorio que abandona un lugar común hasta entonces: centro histórico compacto y bucólico campo, espontaneidad en la arquitectura tradicional y utilidad en la nueva construcción, visuales panorámicas y horrores edilicios.

Luigi Dodi, coordinador del grupo sobre los *Problemi ambientali e paesistici della Lombardia*, recoge en un cuadro la fenomenología de la modificación territorial: la “*pérdida de fisonomía de los pequeños conglomerados urbanos, alcanzados y violentamente modificados por la expansión de la gran ciudad*”; el crecimiento por trazados geométricos a lo largo de las arterias que se irradian desde Milán hacia las áreas productivas; la sucesión de urbanizaciones en torno a las circunvalaciones; las parcelaciones para casas unifamiliares; la rápida erosión del paisaje rural y el carácter promiscuo de la nueva edificación. En definitiva, la afirmación de un “*nuevo paisaje que no es urbano, que no tiene carácter, que no tiene otro valor sino el de demostrar una gran, espontánea vitalidad*”.<sup>84</sup> De frente a esa “desordenada mezcla” el camino invocado es el plan, pero la atención se concentra sobre los caracteres locales, sobre las trazas de preexistencias físicas (casitas, riveras, cultivos...) que son las que dirigen la forma del desarrollo. El análisis del grupo de Dodi sobre el nuevo cuerpo del territorio lombardo permite enumerar los temas sobre los cuales es

<sup>83</sup> “*conservare e costruire sono due momento di un medesimo atto di coscienza*”. E. N. Rogers, “Verifica culturale dell’azione urbanistica”, en VV.AA., *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, Castaldi, Roma 1958, pág. 150.

<sup>84</sup> “*perdita di fisonomia dei piccoli agglomerati urbani, raggiunti e violentamente modificati dall’espansione della grande città*”, “*nuovo paesaggio che non è urbano, che non ha carattere, che non ha altro pregio se non quello di mostrare una grande, spontanea vitalità*”. L. Dodi, “Problemi ambientali e paesistici della Lombardia”, en VV.AA., *Difesa e valorizzazione...*, op. cit., pág. 220.

posible dirigir un proyecto de valoración ambiental, pero es Eduardo Vittoria el que, proponiendo una explícita conceptualización, liga el término paisaje a una nueva dimensión estética.

Con su intervención *Una nuova concezione di paesaggio*, Vittoria introduce el paisaje como medida crítico-proyectual con la que leer e intervenir en una realidad en transformación. Criticando las posiciones de protección como una “deformación esteticista” ligada a un antimoderno valor filológico, Vittoria precisa el significado de paisaje no en sentido naturalista o romántico, sino como sistema urbano y rural complejo, como una integración del espacio físico en el cual vive y trabaja el hombre contemporáneo. Una concepción de paisaje que presupone nuevos valores estéticos, capaz de confrontarse con los nuevos “*hechos edificatorios, si se quiere incluso negativos, pero que han determinado problemas originales, expresiones de nuevos modos de vida*”.<sup>85</sup> La confrontación con la modernidad y la fe tecnicista junto con la emancipación social conectada a ella, es la que empuja a Vittoria a franquear la posición de defensa conservadora. Una modernidad requiere un territorio productivo y hace creer en la posibilidad una gestión adecuada de la transformación.

La tradición ecológica en los estudios sobre el paisaje geográfico se incorpora, en Emilio Sereni, sobre una matriz que permite leer la transformación del paisaje como reflejo de una única historia humana y natural. El paisaje es “*aquella forma que el hombre, en el curso y con los fines de sus actividades productivas, agrícolas, consciente y sistemáticamente imprime al paisaje natural*”.<sup>86</sup> Frente a la taxonomía de los tipos naturales basada en la adecuación del paisaje a la funcionalidad biológica de los cultivos, Sereni ofrece un orden histórico (la historia de las relaciones de

---

<sup>85</sup> “*fatti edilizi, se si vuole anche negativi, (...) che hanno determinato problema originali, espressioni dei nuovi modi di vita*”. Vittoria introduce una historiografía del fenómeno que avala la tesis de la ruptura de la continuidad histórica. “*Alla meccanizzazione e alla conseguente trasformazione delle strutture cittadini i nostri avi più o meno vicini reagirono in senso negativo rifiutando la realtà circostante (fuga verso la natura, gusto per il paesaggio informe, disprezzo per le opere fuori dallo stile, ecc.) limitando i problemi de la città a puri schemi funzionali contrapposti ai “valori estetici” degli antichi nuclei cittadini*”. E. Vittoria, “Una nuova concezione del paesaggio”, en VV.AA., *Difesa e valorizzazione...*, op. cit.

<sup>86</sup> “*quella forma che l'uomo, nel corso e ai fini delle sue attività produttive, agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale*”. E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario in Italia*, Laterza, Bari 1956, pág. 29. Karl Marx en *Formaciones económicas precapitalistas* resalta la convergencia entre estructura territorial (paisaje) y estructura económica. La Naturaleza no está escindida de la historia: la relación hombre-Naturaleza está filtrada por la sociedad a través del trabajo. El paisaje es por tanto expresión de la organización social.

producción a través de la lucha de clases) con una implícita hipótesis evolutiva que ve al campo progresivamente antropizado por la ciudad.

El modelo evolucionista y la primacía de la centralidad urbana definen, en los años sesenta, una estación cultural definida, en la que la perspectiva de transformación política y la realidad de la transformación social de los años del desarrollo económico proyectan sobre el territorio una inédita hipótesis. Una ciudad nueva que expresa formalmente la vida moderna, es el imperativo que Quaroni señala a la cultura arquitectónica. Una *vida moderna* en nombre de la cual establecer a una escala nueva, más grande, la relación entre tejido y emergencia, que permita construir la ciudad por unidades que no sean ya edificios sino dimensiones y estructuras relacionadas con la grandeza de los medios a disposición. Es una hipótesis que permite salir de la división artificiosa entre arquitectura y urbanismo.<sup>87</sup>

Una primera formalización de esta visión transformadora del paisaje la realizó el mismo Quaroni junto a Giancarlo de Carlo, Pietro Moroni y Eduardo Vittoria, en el siguiente congreso INU celebrado en Lecce, a través de la imagen de *città-regione*. Una experiencia, a la vez arquitectónica y urbanística, que supera las limitaciones incluidas en los conceptos de edificio, de barrio y de ciudad, para abarcar todo el ambiente de la vida del hombre. Si la continuidad con la tradición había sido una garantía para las investigaciones lingüísticas sobre el cuerpo de la arquitectura, ahora es la ruptura con el *viejo organismo urbano* el que legitima una nueva forma de la estructura metropolitana. Una ruptura que tiene su origen en la motorización que ha hecho posible la dilatación sin límite de la ciudad moderna, produciendo un urbanismo continuo y variado, y que introduce en la escala urbana elementos que antes eran extraños.<sup>88</sup> Es la escala de las transformaciones la que fascina a los arquitectos urbanistas. Una escala que cambia la escena urbana y la vida misma de sus habitantes envueltos ahora, gracias a los progresos tecnológico y social, en los nuevos



Artículo sobre la Nueva Dimensión.  
Alberto Samona, 1963

<sup>87</sup> L. Quaroni, *La torre de Babel*, trad. esp. Laboratorio de Urbanismo, Gustavo Gili, Barcelona 1979. (*La torre di Babele*, Padova 1967).

<sup>88</sup> Cfr. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 37.

flujos de comunicación de personas y de información. El modelo de *ciudad-región* constituye un intento radical de refundación del paisaje más allá de su forma histórica. El paisaje se transforma en espacio inmaterial, perdiendo gran parte de su carácter figurado y proyectando su densidad física en un modelo relacional donde toman forma las invisibles tensiones políticas, sociales y económicas.

Transformado en estructura de relaciones dinámicas en cambio continuo, el territorio pierde las connotaciones de individualidad empírica y renuncia a las pretensiones de forma predeterminante. La arquitectura aspira a una proyectación vasta, a dar visibilidad y racionalidad a las dinámicas *naturales* del territorio. Es así como en el plan intercomunal de Milán, coordinado en la parte urbanística por Giancarlo de Carlo, se puede disponer sobre una gran lámina cuadriculada toda el área metropolitana al completo, para poderle atribuir un diseño de organismo policéntrico, cuya forma en turbina parece una metáfora evidente de la materialización de flujos de tráfico e informaciones.<sup>89</sup> La *nueva dimensión* no es exclusivamente relativa a la amplitud del territorio a proyectar, sino que afecta también al espesor histórico del asentamiento. En Giancarlo de Carlo, la concepción del paisaje está “*sujeta a las dinámicas de la transformación que se van concluyendo en la sociedad y, en consecuencia, en la organización del espacio*”.<sup>90</sup> Una idea del paisaje opuesta a la naturalística que persiste en considerarlo como forma terminada, inmutable y quiere mantenerlo como tal.

*Estética de lo indeterminado, planos de dirección, imágenes guía, vínculos activos*, constituyen los nuevos instrumentos con los que la cultura arquitectónica se dota de frente al tumultuoso crecimiento urbano y metropolitano en la época del desarrollo económico. Un cambio que no afecta sólo al territorio, sino que afecta también al espacio doméstico, que –escindida la unidad



---

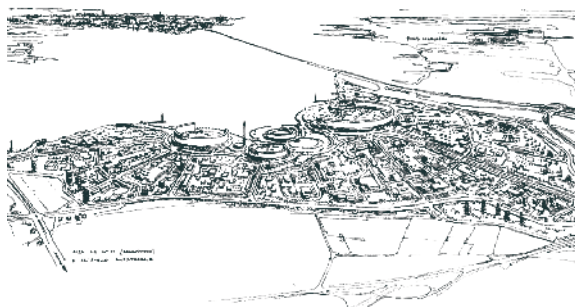
<sup>89</sup> G. de Carlo, S. Tintori, “Piano Intercomunale Milanese”, en *Casabella*, nº 282, Milano 1963.

<sup>90</sup> “Nuova concezione organica della pianificazione, che prenda decisioni chiari e definitive su cosa deve continuare a vivere e cosa debba essere lasciato morire”, “sogetto alle dinamiche della trasformazione che si vanno compiendo nella società e, di conseguenza, nell’organizzazione dello spazio”. G. de Carlo, “I piani paesistici e il codice dell’urbanistica”, en *Urbanistica*, nº 33, Milano 1961, págs. 23-26.





Zona del concurso para Centro Direccional de Turín, 1963



Propuesta para el concurso para las Barenas de San Giuliano, Venecia. Ludovico Quaroni, 1959

originaria entre habitar y producir de la granja— se transforma en un espacio destinado a servicios y consumos. Además de romper las tradicionales divisiones entre ciudad y campo, a subvertir las jerarquías espaciales implícitas tras siglos de uso doméstico, el proceso de crecimiento ofrece principios para temas proyectuales inéditos. La demanda de segunda residencia, en la montaña o en la costa, da la medida de una difusa actualización del gusto burgués y abre nuevos mercados al arquitecto. El paisaje, que emerge sobre la ola del milagro económico, no permite ya definir el problema urbanístico en términos de escasez o pauperismo. La ciudad y el territorio aparecen en los años sesenta como el lugar de las polaridades: desarrollo y subdesarrollo, modernidad y atraso, congestión y abandono, opulencia y pobreza, éstos definen los problemas y el campo de acción para una posible política.

La cultura arquitectónica, bajo el impulso de nuevos sujetos, nuevas técnicas, nuevas instituciones, reacciona desempolvando una nunca adormecida voluntad de acción. *Nuovi Problemi* titula Aldo Rossi la introducción del número de *Casabella-Continuità* dedicado a centros direccionales. Junto al artículo aparecen dos iconos de la *nueva dimensión*: el plan para Tokio de Kenzo Tange y el plan de Filadelfia de Louis Kahn. Rossi invita al arquitecto a “volver a ser un gran pensador” para “*elaborar sistemas espaciales nuevos y anticipatorios, nuevas formas de ciudad*”. Diseñar una “*realidad por completo nueva*” donde “*los centros comerciales, las universidades, los centros culturales, los edificios públicos, adquieran de nuevo su importancia formal: ellos serán los monumentos de un vasto territorio metropolitano surcado por una imponente red de transporte*”.<sup>91</sup> Demolida la metáfora orgánica como modelo de crecimiento, ésta permanece como modelo neuronal. Los monumentos se convierten en los cerebros del nuevo territorio polarizado, *núcleos pensantes* a los que es necesario dar una nueva forma. La cultura arquitectónica se prepara un tema controlable, encerrando en el problema representativo del centro direccional toda la abigarrada fenomenología que emerge del proceso de modernización. En el ilusorio papel de planificadores de los nuevos centros, los arquitectos se arman con una serie de máquinas proyectuales, eligen

<sup>91</sup> “*I centri commerciali, le università, i centri culturali, gli edifici pubblici, riacquistiranno la loro importanza formale: essi saranno i monumenti di un più vasto territorio metropolitano solcato da una imponente rete di trasporti*”. A. Rossi, “Nuovi problemi”, en *Casabella*, n° 264, Milano 1962.

la técnica como fetiche y se refugian en la segura aleatoriedad de la gran escala. La incierta alianza entre arquitectura y urbanismo, en nombre de la *nueva dimensión*, termina por interpretar la metáfora escalar de la manera más literal posible: las grandes imágenes son sustituidas por grandes contenedores.<sup>92</sup>

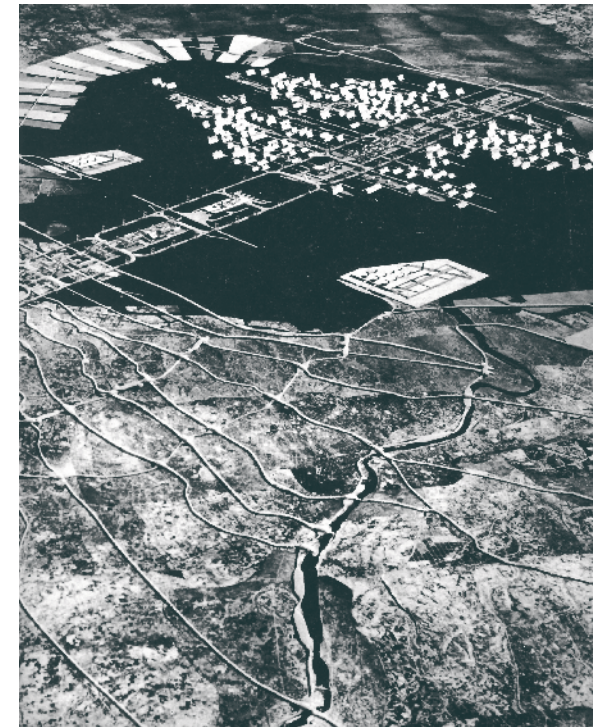
A partir del X congreso INU en 1965 celebrado en Trieste, la “unidad arquitectura-urbanística” permanece como un objetivo de fondo pero la concreta operatividad de una “proyección integral” ya no es algo consensuado. Rossi, Mattioni, Polesello y Semerani reclaman la centralidad de los aspectos espaciales y formales de la transformación del territorio en el plano urbanístico. Los planes parciales deben proponer modificaciones físicas del terreno. El rechazo al carácter abierto del proyecto y a la naturaleza del proceso del plan es radical. El continuo urbano de la *ciudad-región* es despedazado: “*nosotros sostenemos que la ciudad y el territorio se construyen por hechos definidos: una casa, un puente, una calle, un bosque*”.<sup>93</sup> Las modificaciones presuponen una obra. Vuelve el proyecto como tema central, que “*necesariamente cierra un problema como forma*”.

La concepción lineal de la historia como progreso ilimitado de la humanidad fue destruida por el pensamiento estructuralista que, más que como una filosofía, se presentaba como un método, extensivo a las ciencias sociales, al arte, a la literatura. Las consecuencias inmediatas fueron dos. Según Solà Morales, la primera fue entender cualquier proceso cultural como un lenguaje en sí

---

<sup>92</sup> “Urbanística opulenta”, estigmatiza Paolo Ceccarelli a propósito de los resultados del concurso para el *Centro Direzionale* de Turín en 1961, en el que participan Aymonino, Canella, Polesello, Quaroni, Rossi, Samonà. La acusación es la de fundar grandes imágenes sobre “*generiche interpretazione del processo di sviluppo della società contemporanea*” y en particular de minusvalorar “*il significato dell’espansione del settore terziario nello sviluppo economico e sociale del paese*”. Las disposiciones de este imaginario futurible encontrarán lugares dispuestos a hospedarlas, pero no serán los centros direccionales sino megaestructuras de edificios de viviendas sociales: el *complejo de Spinaceto* en Roma del 1964-70, *Rozzoli Melara* en Trieste del 1968-83, *Vigne Nuove* del 1971-82 y el *Corviale* en Roma del 1972-82. P. Ceccarelli, “Urbanística opulenta”, en *Casabella*, n° 278, Milano 1963.

<sup>93</sup> “*esistono parti di città e parti di città e territorio e parti di territorio, e noi sosteniamo che la città e il territorio si costruiscono per fatti definiti: una casa, un ponte, una strada, un bosco*”. A. Rossi, *Scritti scelti sull’architettura e la città 1965-1972*, Edizioni Clup, Milano 1989.



Plan para Tokio. Kenzo Tange, 1960



Plan para el centro de Filadelfia. Louis Kahn, 1956-62



Bocetos que certifican las transformaciones de "subtopía".  
Gordon Cullen, 1955

mismo y por lo tanto sometido a la interdependencia entre significante y significado. Y si todo era lenguaje, todo era comunicación. El arte, las conductas sociales, los mecanismos económicos, la arquitectura eran los canales de comunicación a través de los que emitir mensajes específicos. La visión estructuralista conllevaba una visión mediática de la realidad. Eco, Baudrillard o Barthes difundieron la idea del estructuralismo como comunicación. Además, las estructuras, los lenguajes eran por definición autónomos, sometidos a su propia autoalimentación. El análisis estructural muestra los mecanismos de autorregulación que actúan desde el interior de esta totalidad. "*Más importante que el objeto acabado, aislado, son las ideas que lo han hecho posible*".<sup>94</sup> Sólo desde la estructura del conjunto, entendiendo el objeto como el resultado de una estructura es posible recibir la idea, participar en el mensaje de la producción artística.

En los años sesenta, diversos estudios en el campo de la sociología y de la psicología subrayan la importancia del *contexto socio-cultural* en el estudio de los fenómenos urbanos. Investigaciones que son desarrolladas en el ámbito americano por la escuela de Chicago, y en ámbito europeo en modo particular por la sociología urbana inglesa. Tal noción de contexto influenciará sobre todo en la disciplina urbanística, desarrollando un concepto de urbanística participativa, en el que es acentuado el carácter social de la intervención urbana. La influencia del estructuralismo, en particular del lingüístico a partir de las investigaciones de Ferdinand de Saussure, es evidente en el término *contexto* cuya raíz lingüística proviene de *texto*.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 86-87.

<sup>95</sup> La palabra contexto deriva del latín *contextus* que en su concepción originaria significa en otras palabras *cruce*, *nexo*, literalmente *tesitura*. El Diccionario de Real Academia Española da cuatro significados diversos del término que denotan matizaciones interesantes en el momento en el que nos acercamos a investigar sobre el concepto del paisaje. Un primer significado corresponde a "*entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados*". Tal definición inserta el vocablo en un ámbito estrechamente ligado al literario, donde cada elemento, incluso en su autonomía, participa dentro de una estructura compleja a la construcción de un significado. Una segunda definición es "*entorno físico o de situación (político, histórico, cultural o de cualquier otra índole) en el cual se considera un hecho*". Esta definición da a la palabra a un significado más amplio, definiendo un valor fuertemente cognoscitivo, o la necesidad de especificar un ámbito de pertenencia de una condición sin el cual no es posible identificar, entender o justificar aquella condición dada. Una tercera definición es "*orden de composición o tejido de un discurso, narración, etc.*", en este caso, se entiende como contexto como la sumatoria de partes estrechamente seguidas una de la otra. Y por último el diccionario define contexto como: "*enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan o entretrejen*". Cfr. Vocablo *Contexto*. (Del lat. *contextus*) Real Academia Española, op. cit., págs. 553-554.

Una primera acepción que se da a la palabra es la de *contexto físico-formal*. El estructuralismo lingüístico sostiene que no es sólo la simple palabra la que asume el significado sino la frase o la lengua en su globalidad, introduciendo la idea de dependencia y complementariedad entre cada palabra o frase. Una idea de la que se apropiará la disciplina arquitectónica. En esos mismos años, algunos estudios de la geografía contribuyen a trasladar el concepto de contexto a un ámbito territorial. Aparece una nueva acepción, la de *contexto geográfico*, de la que nacerán posteriores profundizaciones dentro y fuera de la disciplina geográfica. Tal atención al territorio como ámbito de acción del hombre redescubre la relación entre hombre y Naturaleza, entre paisaje natural y paisaje antropizado, a partir del conocimiento que *“el equilibrio entre hombre y Naturaleza va siempre desplazándose a favor del hombre, con la disminución de los tiempos de modificación del paisaje y con el aumento de la eficiencia de los medios técnicos que vienen adoptados para equiparlos”*.<sup>96</sup>

Se desarrolla, por tanto, de manera interdisciplinar la definición de paisaje *antropogeográfico*, revindicando el doble valor cognoscitivo y figurativo de la observación del territorio. Desde este punto de vista, son significativas las clasificaciones definidas por los geógrafos, basadas en características morfológicas, estéticas o perceptivas, que contribuyen a la definición de algunos caracteres del ambiente desarrollados también en ámbito artístico y filosófico. Todo esto favorece en aquellos años una sensibilización del mundo arquitectónico hacia el reconocimiento del valor del territorio como parte de cada transformación.

Pierluigi Nicolini subraya la importancia en la arquitectura, durante las últimas décadas, del debate sobre el contextualismo como una *“reflexión sobre la época del ser (de la arquitectura) (...) en la tradición de la rogersiana teoría de las preexistencias ambientales (...); o en la versión de un regionalismo más o menos crítico; o en el sentido de una postmoderna presencia del pasado; o en la acepción de una teoría de la modificación; o en la actitud a desarrollar el proyecto en la relación entre viejo o nuevo; o en la relativización del lenguaje ‘fuerte’ del movimiento moderno;*

---

<sup>96</sup> *“il bilancio tra uomo e natura va sempre più spostandosi a favore dell'uomo, con la diminuzione dei tempi di modificazione del paesaggio e con l'aumento dell'efficienza dei mezzi tecnici che vengono adottati per attrezzarlo”*. E. Battisti, S. Crotti, “Note sulla lettura del paesaggio antropogeografico”, en *Edilizia Moderna*, nº 87-88, Milano 1966, pág. 18.



*o en el variar una única 'sustancia' arquitectónica a través de diversos 'accidentes'; o en el juego entre lugar y modelo; o en la actitud deconstructiva*".<sup>97</sup> El concepto de contexto se delinea en la arquitectura como un instrumento de trabajo útil que dialoga con las múltiples categorías de un lugar –su historia, su fisicidad, las estructuras de relaciones que subyacen en la complejidad de la realidad– a través de la memoria, en una especie de contexto interior que guía el proyecto. Desde estos presupuestos, la idea de contexto se entiende como interpretación de la identidad del lugar en relación a la globalidad de los significados y de los signos seleccionados en el acto proyectual, *"porque el hecho –el lugar– no puede ser asumido antes de haber sido 'leído' según un código que lo posiciona, integrado en una estructura que lo destina a significar y le confiere su valor"*, dice André Corboz.<sup>98</sup> El problema es hacer inteligible el lugar, definir los límites o las relaciones de significado que definan una identidad. El arquitecto hace emerger por un lado el carácter de un lugar y por otro establece los límites físicos y conceptuales en el proyecto, referencias sin las cuales todo es posible. La definición del contexto en estos términos, como principio constitutivo de un lugar, es un hecho de conocimiento y tiene carácter interpretativo.

---

<sup>97</sup> *"o nella tradizione della rogersiana teoria delle preesistenze ambientali (...); o en la versione de un regionalismo più o meno critico; o nel senso di una posmoderna presenza del passato; o nella accezione di una teoria della modificazione; o nella attitudine a svolgere il progetto nel rapporto tra vecchio e nuovo; o nella relativizzazione del linguaggio 'forte' del movimento moderno; o nel variare una unica 'sostanza' architettonica tramite diversi 'accidenti'; o nel gioco tra luogo e modello; o nel situazionismo di chi ascolta le molteplici voci del luogo; o nella attitudine decostruttiva"*. P. Nicolini, "Contestualismo?", en *Lotus*, n° 74, Milano 1992, pág. 109.

<sup>98</sup> *"Perché il fatto –il luogo– non può essere assunto prima d'essere stato 'letto' secondo un codice che lo posiziona, integrato in una struttura che lo destina a significare e gli conferisce il suo valore"*. A. Corboz, *Ordine sparso*, Franco Angeli, Milano 1998, pág. 92. Corboz observa que la necesidad de inventar el concepto de 'estructura' que remite a un real, no inmediato, sino mediato, ha puesto en crisis el viejo concepto de 'hecho', y por tanto, que la realidad es 'el producto de la actividad estructurante del sujeto. Si es verdad que desde Francis Bacon, la tradición científica occidental afirma: "el espíritu como tabula rasa, es ésta la condición necesaria y suficiente de una observación objetiva", el desarrollo de la reflexión epistemológica, dice Corboz, ha hecho la cuestión algo más compleja: objeto, observación, sujeto, hipótesis, verificación no encarnan ya netamente los personajes y los papeles que la comedia científica les había asignado hace más de un siglo. Algunas teorías sobre la fenomenología de la percepción habían subrayado el valor subjetivo del conocimiento que, en términos arquitectónicos, encuadra algunos postulados y dogmas sobre la visión de la obra como objeto autónomo, autoreferente. Véase M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, trad. esp. J. Romero, Paidós, Barcelona 1986 (*L'oeil et l'esprit*, Paris 1964) y M. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, op. cit.

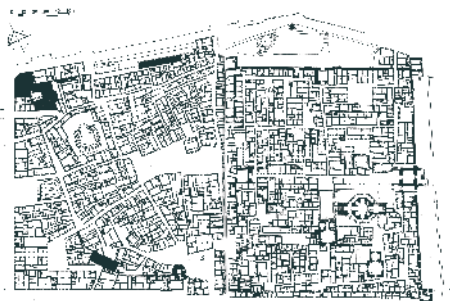
En 1966 se publican tres importantes textos que reflexionan, partiendo de puntos de vista diversos, sobre la condición de la disciplina en plena crisis de la Modernidad, *L'architettura della città* de Aldo Rossi, *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi y *Il territorio dell'architettura* de Vittorio Gregotti, todos ellos indagan nuevos significados del proyecto arquitectónico, náufrago de axiomas y la fuerza del Movimiento Moderno.<sup>99</sup>

Si Aldo Rossi redescubre la ciudad como unidad de la identidad en la arquitectura y en el urbanismo, por la estrecha unión entre morfología y tipología; Robert Venturi realiza una relectura de la metrópoli y la arquitectura americana subrayando complejidades y contradicciones, que deben ser incluidas en un cuerpo arquitectónico cuyo significado puede ser traducido exclusivamente bajo un signo simbólicamente reconocible. Para el americano los cambios no son más que ligeros desplazamientos y la demostración de la condición central de la arquitectura como meditación de palabras ya escritas. Para Denise Scott Brown, el concepto de contexto tiene su origen en los años cuarenta, cuando el término “*contexto (...) significaba paisaje (...) me enseñaban que para proyectar un edificio debería hacerlo emerger del paisaje, como Le Corbusier, o sumergirlo en él, como Frank Lloyd Wright*”.<sup>100</sup> Venturi y Scott Brown llegan a la conclusión que la atención al contexto enriquece la proyectación arquitectónica, y que entre objeto y contexto se hace necesaria una relación activa. Los estudios de *Learning from Las Vegas* propondrán una revalorización de la arquitectura de la cotidianidad, no inmune a las investigaciones de los planificadores sociales, que entendían por contexto la ciudad social y por tanto, a las experiencias de los artistas pop, que a su vez revestían los objetos cotidianos de un nuevo significado.

---

<sup>99</sup> A. Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, trad. esp. J. M. Ferrer-Ferrer, S. Tarragó, Gustavo Gili, Barcelona 1971 (*L'architettura della città*, Padova 1966). R. Venturi, *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, trad. esp. A. Aguirregoitia, E. de Felipe, Gustavo Gili, Barcelona 1972 (*Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966). V. Gregotti *El territorio de la arquitectura*, trad. esp. S. Valero, Gustavo Gili, Barcelona 1972 (*Il territorio dell'architettura*, Milano 1966). Véanse también los dos números monográficos de *Casabella*, publicados en los años noventa cuando Gregotti era director de la revista: “Il disegno del paesaggio italiano”, en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, y “Il disegno degli spazi aperti”, en *Casabella*, n° 597-598, Milano 1993.

<sup>100</sup> “*contesto (...) stava a significare paesaggio (...) mi insegnavano che per progettare un edificio avrei dovuto farlo emergere dal paesaggio, come Le Corbusier, o immergerlo in esso, come Frank Lloyd Wright*”. D. Scott Brown, “A proposito del contesto”, en *Lotus*, n° 74, op. cit., pág. 125.



Levantamiento tipológico del centro histórico de Split, realizado en 1966, del libro *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi



Entrada al templo de Isis en Pompeya, A. C. Quatremère de Quincy

Los dos textos de los arquitectos italianos son una inteligente transposición a la arquitectura de las preocupaciones del pensamiento estructuralista y de la lingüística de Saussure. Tienen la voluntad de constituir una referencia resolutive, que asuma las posiciones precedentes, creando una nueva legitimidad del papel de los instrumentos de la arquitectura y del proyecto, a través de una voluntaria científicidad de los aparatos conceptuales. Esta búsqueda de autonomía disciplinar es similar a la que se identifica en la exposición de cinco arquitectos de Nueva York, titulada *Five Architects* (1971) que organizan Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton. En todos estos eventos, la arquitectura era un universo autosuficiente, alimentada de su propia historia que surgía desde el interior de sus propias reglas y protocolos.

La teoría urbana de Rossi se propone lanzar las bases para el estudio de la ciudad “entendida como arquitectura”, como “hecho permanente, universal y necesario”, a través de un método de análisis que reconoce en los monumentos, “*signos de la voluntad colectiva expresados a través de los principios de la arquitectura, los elementos primarios, puntos fijos de la dinámica urbana*”.<sup>101</sup> Permanencia, inercia de la forma, irrelevancia de la función, memoria colectiva, mito, institución, rito, son los términos sobre los que se rediseña un “*programa para el desarrollo de la ciencia urbana*”, declaradamente transpuesto del estructuralismo cuyo objetivo es hacer conocida y operativa, en términos morfológicos y arquitectónicos la construcción de la ciudad por partes, a través de la consecuencia del “nexo existente entre el estudio de la forma tipológica y la proyectación arquitectónica”. Se trataba, en suma, de una reivindicación de la permanencia histórica. Sin embargo, su consecuencia inmediata fue la trivialización de los estilos históricos, “*los años 80, toda aquella arquitectura historicista... Nos sentíamos mal, absolutamente malinterpretados. Muchos arquitectos tomaron nuestros libros y se justificaron en ellos para hacer la peor arquitectura comercial*”, dice Denise Scott Brown.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> A. Rossi, *La arquitectura...*, op. cit.

<sup>102</sup> D. Scott Brown, cit. en L. Alemany, “Apología de la arquitectura ‘trash’”, en *Diario El Mundo*, Madrid 2006, pág. 56.

La refundación disciplinar de una arquitectura autónoma como ciencia de la ciudad, reportaba a la actualidad de aquel momento el cuerpo disciplinar históricamente constituido en los tratados y en las obras, negando definitivamente la fisura que el Movimiento Moderno había planteado en la novedad de los temas proyectuales, requisitos funcionales, escalas operativas y condiciones productivas. La negación de la alteridad de la ciudad moderna –y como consecuencia de la arquitectura moderna– respecto a la historia, permite a Rossi teorizar la arquitectura como un continuo retorno a los arquetipos, de formas permanentes e inmutables que constituyen su identidad más allá de los cambios aparentes.

El rechazo a cualquier ruptura entre modernidad e historia hace operativo el presente con los instrumentos de una tradición disciplinar a la que están adscritos los textos de Milizia, Durand, Boullée, Quatremère de Quincy o la primera urbanística alemana de Schumacher y Baumeister: en perfecta continuidad, sin necesidad de justificar, con la búsqueda de pioneros o precursores no escuchados, una profecía de lo moderno, ya inactual de todas formas. Al mismo tiempo, el análisis urbano niega cualquier posible *preexistencia*, reabriendo el pasado al análisis pero también a la reflexión proyectual de la arquitectura contemporánea, superando así los diques de la conservación por una parte y del ambientalismo por otra. Negando lo Moderno, la historia es convertida en contemporánea.<sup>103</sup>

Las primeras y dos únicas láminas de paisaje que aparecen en el libro de Rossi,<sup>104</sup> como el resto de las imágenes que ilustran *La arquitectura de la ciudad*, no tienen ninguna relación con el texto, privilegian de modo inesperado la evocación de la representación sobre los usos analíticos del dibujo. Es una traza secundaria en el cuerpo del texto rossiano, pero que va asumiendo espesor con los años y sobre todo tras la drástica reescritura de la propia experiencia que el mismo autor

---

<sup>103</sup> Cfr. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 47.

<sup>104</sup> Las láminas son: *El lago de Zurich y los Alpes desde la torre de San Pedro y El Puente del Diablo sobre el paso de San Gotardo*. A. Rossi, *La arquitectura...*, op. cit.



Proyecto de villa en el Ticino, Aldo Rossi, 1973





El lago de Zurich y los Alpes desde la torre de San Pedro, del libro *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi



El puente del Diablo sobre el paso de San Gotardo, del libro *La arquitectura de la ciudad*, Aldo Rossi

propondrá con *Autobiografía científica*.<sup>105</sup> La obra de Rossi se vuelve autocrítica y manifiesta una pérdida de confianza en el fundamentalismo de su primer libro. La geografía de los lugares de *La arquitectura de la ciudad* –Milán, Lisboa, Roma, Berlín, París– pierde el carácter de colección de ejemplos que demuestran una hipótesis para convertirse en un cuaderno de viaje. El interés por la historia urbana pasa a ser curiosidad por las biografías de las ciudades, por la misma biografía formativa como viaje a través de lugares, sobre todo de la propia memoria, convertida en memoria individual de un *temps perdu* de cosas familiares y recuerdos, no es ya *memoire collective* encarnada en ejemplares monumentos.

En el *cementerio de Modena* (1971-83) la transfiguración de las figuras arquetípicas dispuestas dentro del recinto rossiano –el volumen metafísico del sagrario, la osteológica configuración de los osarios, la torre cónica sobre la fosa común, los largos porticados perimetrales– han sido objeto de múltiples interpretaciones. El *cementerio de Modena* asume en las fotografías que hace Luigi Ghirri los caracteres de una íntima y personal adhesión a la genealogía de un lugar, de un paisaje que sólo la fotografía, voluntariamente, elige reabrir; substrayendo a los objetos de su metafísica soledad. El “experimento neoiluminista”, las “leyes inmóviles de una tipología sin tiempo” pertenecen en realidad “a las inmensas brumas del valle del Po, a las casas desiertas, abandonadas desde hace muchos años, tras las grandes inundaciones, casas en las que aún puede encontrarse la tácita rota, la cama de hierro, el cristal quebrado, la foto amarillenta, y la humedad, y las señales del río exterminador. Pueblos en los que el río reaparece con la continuidad de la muerte, dejando tan sólo signos, señales, fragmentos, pero fragmentos entrañables”.<sup>106</sup> Imperceptiblemente, el curso del tiempo ha mutado la claridad objetiva del tipo, en recuerdo y sentimiento del paisaje.

Sin embargo, el paisaje, en la voluntad de base científica del pensamiento de Rossi, no tiene, no puede tener razón de ser. La noción de paisaje es de por sí huidiza, analíticamente improductiva,

<sup>105</sup> Cfr. A. Rossi, *Autobiografía científica*, trad. esp. J. J. Lahuerta, Gustavo Gili, Barcelona 1998, (*A Scientific Autobiography*, Cambridge 1981)

<sup>106</sup> A. Rossi, *Autobiografía...*, op. cit., págs. 24.

marcada por un híbrido estatuto en el cual la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo es lábil, siempre sobre el límite de un impresionismo sentimental inaceptable que, en esos años, encuentra en Rosario Assunto el mejor intérprete. El filósofo italiano define como ‘territorio’, una más o menos vasta extensión de la superficie terrestre, que puede ser delimitada según divisiones geofísicas (montes, ríos), según diferencias lingüísticas, según límites políticos-administrativos. El concepto de ‘territorio’ tiene, por tanto, un significado casi exclusivamente espacial y valor más extensivo cuantitativo que intensivo cualitativo. ‘Ambiente’, en cambio, tiene dos significados, uno biológico que se refiere a las condiciones de la vida física de una localidad (precipitaciones, temperaturas, etc.) y otro histórico cultural, referido a las costumbre y a las tradiciones locales, o al tipo de cultivos, o la historia del lugar, de manera que mantiene Assunto: ‘ambiente’ es más que ‘territorio’, siendo el ambiente, el territorio cualificado biológica, histórica y culturalmente. En cambio, ‘paisaje’ es definido por Assunto como: *“forma que el ambiente (función o contenido, podemos llamarlo, adoptando por analogía los términos de la crítica literaria y artística) confiere al territorio como ‘materia’ de la cual él se sirve”, es decir paisaje, “es la forma en la cual se expresa la unidad sintética a priori (...) de la materia (territorio) y del contenido-función (ambiente)”*. Para Assunto, el paisaje es “lo que nosotros vivimos y experimentamos y conocemos como territorio y ambiente en su indiscutible unidad”.<sup>107</sup> Claudio Greppi recuerda que el paisaje es *“una cualidad del espacio, lo que lo hace digno de apreciación estética: en este sentido se distingue tanto del ‘territorio’ (donde prevalece el valor productivo) como del ‘ambiente’ (donde prevalece el valor ecológico) Paisaje es el resultado de modificaciones sobre el ambiente operadas en función del uso de los recursos del territorio”*.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> *“forma che l’ambiente (funzione o contenuto, possiamo chiamarlo, adoperando per analogia i termini della critica letteraria e artistica) conferisce al territorio come ‘materia’ della quale esso si serve”, es decir paisaje “è la forma in cui si esprime l’unità sintetica a priori (...) della materia (territorio) e del contenuto-funzione (ambiente). “ciò che noi viviamo e sperimentiamo e conosciamo come territorio e ambiente nella loro indissolubile unità”. R. Assunto, “Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale”, en Rassegna di architettura e urbanistica, n° 47-48, Milano 1980, págs. 49-51.*

<sup>108</sup> *“una qualità dello spazio, ciò che lo rende degno di apprezzamento estetico: in questo senso si distingue sia da ‘territorio’ (dove prevale la valenza produttiva) che da ‘ambiente’ (dove prevale la valenza ecologica). Paesaggio è risultato di modificazioni sull’ambiente operate in funzione dell’uso delle risorse del territorio”. C. Greppi, “Guardare con meraviglia”, en Casabella, n° 575-576, Milano 1992, pág. 18.*



Cementerio de Modena. Fotografía de Luigi Ghirri



Casas en el delta del Po, del libro Autobiografía científica, Aldo Rossi

Assunto mantiene que: “...es necesario hacer una primera distinción: la distinción entre los paisajes cuya existencia material es el resultado de un proceso operativo humano a la vez que de su ser estético, y los paisajes cuya existencia estética es un resultado no de un proceso productivo, sino de lo que podríamos llamar dotación de sentido, respecto al cual su existencia material era preexistente: resultado de un descubrimiento, (...) gracias al cual se convierten en objetos estéticos lo que antes eran única y exclusivamente cosas naturales”.<sup>109</sup> ¿De qué forma nuestra percepción del paisaje se convierte en percepción estética, es decir, de qué forma se adquiere la conciencia



Composición. Aldo Rossi, 1979

---

<sup>109</sup> R. Assunto, cit. en V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., pág. 72.

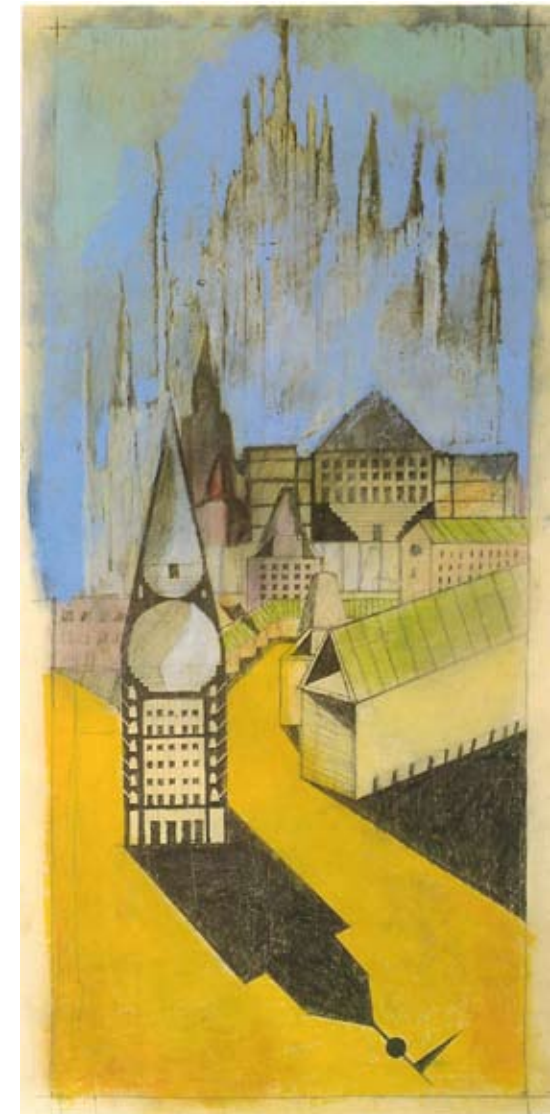


de la cualidad figurativa del paisaje? De dos formas: la primera, de modo directo que puede resumirse en la idea de mito. Siempre que un grupo social elige un sitio en calidad de lugar simbólico, reconoce en él un valor diferente de la Naturaleza. Un segundo modo es el indirecto basado en los testimonios que extrayendo partes del paisaje de un contexto, lo dotan de una objetualidad que hace que lo reconozcamos como figura. (La pintura, la fotografía, el cine son instrumentos fundamentales del conocimiento del paisaje en cuanto representación, estas artes tienden a poner de relieve sus caracteres estructurales a través de la interpretación) Las conquistas del arte son conquistas de nuevos puntos de vista sobre la realidad y en este sentido modifican nuestras estructuras perceptivas del mundo. La percepción del paisaje está siempre construida históricamente y, como tal, la geografía está continuamente replanteada a partir de nuestra experiencia cultural de usuarios. Estas ideas permiten por un lado fundar el paisaje como objeto filosófico sustrayéndolo de algunos determinismos y de algunas clasificaciones, pero por otro, desde el punto de vista de Rossi lo hace inoperable como categoría cognoscitiva y proyectual. Aldo Rossi aspira a una categorización que tiene necesidad de elementos simples y nexos de sentido demostrables, no de nociones difuminadas y estratificadas.<sup>110</sup>

En 1991, la revista *Casabella* publica un magnífico número monográfico dedicado al paisaje, la editorial de su director Vittorio Gregotti, se titula *Progetto di paesaggio*. El texto es una reedición de otro publicado en *Edilizia Moderna* veinticinco años antes con el título *La forma del territorio*,<sup>111</sup> que constituyó el núcleo del segundo capítulo de su libro *El territorio de la arquitectura*. En este libro Vittorio Gregotti indaga como *los materiales de la arquitectura* buscan un sistema de sistemas

<sup>110</sup> La misma recuperación de los estudios anglosajones sobre *townscape* o sobre *urban landscape* adviene distinguiendo cuidadosamente entre el acercamiento puramente visual de Gordon Cullen y los intentos de sistematización de la experiencia perceptiva que Kevin Lynch había realizado sobre Boston y que Rossi pliega como soporte empírico de la teoría de los hechos urbanos.

<sup>111</sup> El aparato iconográfico del número monográfico de *Edilizia Moderna* son visiones aéreas, desde satélites, detalle microscópicos, todos ellos permiten una lectura figurativa de la realidad geográfica y urbana capaz de estructurar nuevas relaciones entre elementos de la realidad e individualizar ritmos, secuencias que proponen significativas e inéditas interpretaciones del territorio comúnmente vivido por el hombre, dándole sentido estético incluso a conjuntos cuya presencia en el mundo es precedente a la acción directa del hombre. Cfr. V. Gregotti, "La forma del territorio", en *Edilizia Moderna*, nº 87-88, Milano 1966.



*Composición Torre y Duomo. Aldo Rossi, 1979*



que genera un significado implícito en sí mismo. Como procedimiento intrínseco a la disciplina, el acto reconocible de un nuevo sistema de significado sucede en un procedimiento proyectual cuyos límites de referencia –físicos o conceptuales– son difícilmente trazables, *“el objetivo de la proyección se presenta de tal manera conexo con el entorno (ciudad y territorio) que hace cada vez más difícil separar el proyecto de su contexto”*. El problema planteado por Gregotti es *“la definición del ámbito de consistencia disciplinar de la proyección arquitectónica”* o la definición de los materiales de la arquitectura y su contexto de pertenencia.<sup>112</sup> El concepto mismo de modelo o de estructura persistente que el acto proyectual sobrepone a la realidad, contempla necesariamente una cantidad de ajustes y variables que subrayan la imposibilidad de ser un instrumento deductivo.

Vittorio Gregotti propone retornar a una reflexión estrechamente disciplinar de la arquitectura, *“partiendo desde sus cuestiones internas de práctica artística que trabaja con las condiciones empíricas como material ineliminable de la propia actuación”*.<sup>113</sup> En la relación con el contexto, Gregotti singulariza la cualidad del proyecto como lectura y constitución de la distancia crítica que nos separa del mismo. Tal distancia crítica no excluye, sin embargo, otros niveles contextuales que emergen a través del “espesor selectivo de nuestra subjetividad histórica”. De esta forma, *“una gran cantidad de materiales, todavía orientados por la verdad del sitio específico, llegan al proyecto desde diversas instancias, desde otros niveles contextuales”*.<sup>114</sup> Gregotti integra el valor genuinamente físico del contexto con el acto de la lectura de un lugar, que es denominado contextual.

---

<sup>112</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., págs. 50 y 51.

<sup>113</sup> *“partendo dalle sue questioni interne di pratica artistica che lavora con le condizioni empiriche in quanto materiale ineliminabile del proprio agire”*. V. Gregotti, “I vizi degli architetti”, en *Lotus*, nº 74, op. cit., pág. 111.

<sup>114</sup> *“una grande quantità di materiali, ancorché orientati dalla verità del sito specifico, pervengono al progetto da diverse distanze, da altri livelli contestuali”*. V. Gregotti, *Ibidem*.

A la concentración de Rossi sobre un núcleo singularizado en la noción de tipo y monumento, Gregotti opone una renovada fe en la posibilidad de una razonada dispersión disciplinar, solidamente anclada en la centralidad del arquitecto como operador del proyecto, antes incluso que de la arquitectura. En esta disposición, la noción de paisaje desarrolla un papel central, como terreno de intercambio –por ejemplo con la geografía– y como límite, punto en el cual el territorio asume un preferente carácter de forma, y por tanto se convierte operable con los instrumentos propios de la arquitectura.

El recorrido propuesto es claro. La reflexión metodológica sobre el proyecto –el “modo de ser arquitectónico de la experiencia”– es en la que se basa la legitimidad del proyecto, como instrumento cognoscitivo epistemológicamente fundado. Es una operación central y delicada, en un momento en el cual la legitimidad de conocimiento científico parece depender de pesados aparatos matemáticos o de clasificaciones generales. No es casual que la referencia primaria sea el libro *la Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* de Edmund Husserl,<sup>115</sup> al cual Gregotti une Merleau-Ponty, Sastre, Heidegger y Pareyson para construir una noción activa de conocimiento que pueda reconocer legitimidad al proyecto: “*nuestro conocimiento es sólo en cuanto acción y participación, continua transformación y construcción de nuevos horizontes de utilización, de nuevos medios para...*”<sup>116</sup> Pensar el conocimiento como acción implica negar cualquier separación entre sujeto y ambiente, entre pasado y presente. De esta forma, todo el paisaje se convierte en operable –la reflexión sobre la acción no está anclada a ninguna escala específica, afecta al campo completo de la producción humana– y toda la historia se convierte en actual, como sistema de signos continuamente resignificados, el presente es el que atribuye sentido al pasado.

---

<sup>115</sup> E. Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. esp. J. Muñoz, S. Más, Crítica, Barcelona 1991. (*Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie: Ein Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, Berlin 1906)

<sup>116</sup> “*la nostra conoscenza è solo quindi in quanto azione e partizipazione, continua trasformazione e costruzione di nuovi orizzonti di utilizzazione, di nuovi mezzi per*”. V. Gregotti, “La forma del territorio”, en *Edilizia Moderna*, n° 87-88, Milano 1965, págs. 109-112.

Si para Rossi la historia de la arquitectura era historia de una disciplina, para Gregotti es una *estratificación de hipótesis* que niega cualquier noción de progreso interno. La posición contemporánea no se define en base a la tradición disciplinar, sino a la propia colocación respecto a una actualidad de elecciones y problemas de la modernidad a los que el técnico intelectual no puede substraerse: si el conocimiento es acción, el terreno es el hoy. En esto, Gregotti reconoce en la experiencia de la vanguardia y en la *tradición de lo nuevo* un campo abierto de experiencias y reflexiones cuyo núcleo está en el rechazo del carácter objetual de la obra a favor de la complejidad del ambiente y en el reconocimiento de la naturaleza procesal y temporal de la transformación del espacio.

La arquitectura como *respuesta significativa* al problema de habitar el ambiente se hace conocedora de la potencialidad transformadora del ambiente mismo. En cualquier lugar donde se afronte, la forma arquitectónica transforma lo existente, de forma que en la búsqueda de nuevos significados, *“la presencia de esta totalidad más amplia (...) puede ayudarnos a orientar el conjunto de nuestro obrar en sus diversas escalas”* y sólo de este modo la dimensión de las estructuras arquitectónicas se convierte en una referencia útil para desarrollar coherentemente el proyecto en los tres niveles del territorio: *“el geográfico sobre el territorio, el topográfico sobre lo circundante, el sitio y el del objeto”*.<sup>117</sup> Es justo desde la distancia desde la que se observa un problema, desde la escala en la que buscamos singularizar un sistema de pertenencia a un lugar dentro de una globalidad dada, y que el proyecto se define sobre todo como “elección de la escala de intervención como óptica”. Sobre el reconocimiento del papel de la dimensión territorial en arquitectura, Gregotti recuerda la importancia de la observación en tres sectores disciplinares externos a la arquitectura misma.

En primer lugar la geografía del paisaje, es la que más directamente se ocupa del estudio del ambiente físico, que parece observar la realidad en modo descriptivo sin definir ningún valor estético-comunicativo (desde un punto de vista semiológico). La diferencia que los geógrafos establecen con la arquitectura es, en primer lugar, un problema de escalas, a partir de un determinado nivel, la

---

<sup>117</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., págs. 56 y 58.

definición espacial de un ambiente sólo se precisa con la ayuda de otras disciplinas, entre ellas, la arquitectura. Y en segundo lugar depende de la perspectiva de ambas disciplinas, caracterizando a una como disciplina descriptiva y a otra como disciplina proyectual. La relación necesaria con la geografía, la asunción del “paisaje antropogeográfico” como declinación específica del paisaje capaz de incluir juntos los aspectos físicos y su valor cultural, el dato topográfico y la obra humana de transformación, se para con el reconocimiento de la distinción entre una geografía “disciplina descriptiva” y una arquitectura como “geografía voluntaria” orientada al proyecto, y la modificación.<sup>118</sup>

El segundo sector disciplinar indaga *“nuevas posibilidades de estructuración de la forma visual propuestas por los artistas modernos capaces de afrontar la dinámica del desarrollo en el tiempo y en el espacio que propone la dimensión geográfica”*.<sup>119</sup> El paso al paisaje es necesario, inscrito en la misma raíz de la experiencia moderna. Pero para que este paso no se confunda con una experimentada disolución en un territorio indiferente, se necesita que, sobre todo, sea afirmada la componente figurativa del paisaje. Es decir, investiga el paisaje como un objeto estético. Planteando incluso atención a la delicada traslación de otras modalidades de acercamiento artístico a la operación proyectual arquitectónica; ya que algunas experiencias artísticas, como el arte o la fotografía, el cine o la pintura, han contribuido a hacer de nuestra percepción del paisaje una percepción estética y figurativa, aportando un nuevo y más evidente significado cognoscitivo de la disciplina arquitectónica. Es justo en el arte donde el paisaje se descontextualiza, extrayendo partes de un contexto usual para transmitirlos con un significado diferente, más o menos adherente a sus principios.

El tercer sector disciplinar es el que parte del estudio del problema de la forma urbana, de la ciudad como primera implantación humana conocedora de la transformación del territorio,

---

<sup>118</sup> El concepto de antropogeografía, como “*ambiente modificado por la obra o por la presencia del hombre*”, en uso en otras disciplinas como la geografía, la sociología o la agricultura, desde 1951, se convierte en un concepto de referencia incluso en la arquitectura.

<sup>119</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., págs. 72.



siendo un lugar de libertad e intercambio, capaz de generar energías sociales y urbanas de modificación del paisaje. La ciudad representa un modo peculiar de estructuración de una determinada materia: la constructiva, pero no sólo como fenómeno de construcción, pues con mayor intensidad que el ambiente territorial, implica e impregna valores y significados ya que tiene una peculiar capacidad de conservación de la estratificación histórica. La ciudad permanece constantemente como punto de referencia, tanto de los deseos de asentamiento como de progreso civil. Trata a la ciudad desde un punto de vista limitado: el de la forma de la ciudad en cuanto que representa un caso particular del problema de la figura del territorio. Se pregunta si es verdaderamente importante el significado visual de la ciudad y el modo de regularlo; también qué tipo de conexión existe, si es que existe, entre los objetivos que la comunidad se propone, y la forma de la ciudad y del territorio.

Las modalidades de conocimiento del paisaje son para Gregotti múltiples. Pero sobre todo, el arquitecto milánese se detiene en el reconocimiento de un *papel intrínseco de la forma* donde convergen: las investigaciones de Lynch sobre la figurabilidad, la herencia de las vanguardias ejemplificadas por los croquis de Le Corbusier en *Aircrafts*, la historia de la arquitectura con la superación del jardín de la ciudad barroca, el reconocimiento antropológico del valor mítico del *genius loci*, la tradición del *landscaping* anglosajón como arte del *environment*, el acercamiento semiológico al mundo como sistema de signos.<sup>120</sup> Gregotti subraya el valor de algunos lugares en el territorio, incluso mitológicos, como monumentos o templos o catedrales, capaces de intensificar significados y valores incommensurables respecto a su realidad dimensional, estructuras en



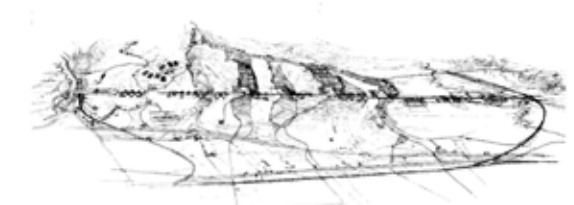
Proyecto para viviendas sociales en Cefalù, Vittorio Gregotti, 1976-79

<sup>120</sup> Los estudios sobre la percepción urbana de Kevin Lynch y los de la jerarquización del tejido morfológico de Gyorgy Kepes subrayan el papel de algunos "lugares simbólicos" que estructuran el tejido continuo de la ciudad por excepciones arquitectónicas, en un valor de la conexión que dibuja la ciudad según recuerdos virtuales, más que físicos y perceptivos, que sean símbolos representativos de la colectividad. En este sentido, Gregotti remite a la lectura de diversos textos de Kevin Lynch, en particular, *La imagen de la ciudad*, de Gyorgy Kepes, *The new Landscape*, y de Laslo Moholy-Nagy, *Vision in motion*. En la teoría de la *Gestalt* el recorrido es más importante que el resultado. En la *Gestalt* se reflexiona sobre la creación de un fenómeno geométrico que recompone una realidad simplificada y sintética de las cosas. Argan mantiene: "el fenómeno es enteramente perceptible y no se refiere a nada más: lo que se quiere demostrar es que la percepción es un proceso, tiene un esquema, procede seleccionando, ordenando, construyendo. En realidad lo que se quiere hacer perceptible no es el objeto de la percepción sino la percepción en sí, como proceso". G. C. Argan, *Proyecto...*, op. cit., pág. 34.

el territorio que definen relaciones que forman parte de la memoria colectiva, donde la nueva intervención puede ser capaz de instaurar relaciones simbólicas con las preexistencias y ser generadoras de nuevas valencias, “...se abre una dimensión inexplorada de la historia de la arquitectura para el establecimiento de relaciones nuevas, al ponernos como momentánea emergencia y convertirnos nosotros mismos en materia de experiencia histórica, no desde el punto de vista psicológico, como continuo esclarecimiento del modo como la estructura del sujeto modifica y conoce el mundo deseándolo”.<sup>121</sup>

Con la victoria del arquitecto italiano en el concurso para la sede de la *Nuova Università di Calabria*, todo parece converger en 1974. Las condiciones no podían ser más ejemplares: la urgencia de una respuesta al drama de la revuelta de Reggio Calabria en 1971; la revisión de los principios de la intervención pública en el sur de Italia, a veinte años de la institución de la *Casa per il Mezzogiorno*, con el paso a una política de desarrollo para grandes polos autosuficientes; la decisión del grupo rector de la nueva universidad; el espesor de los estudios sobre la condición meridional, pero también sobre la especificidad del paisaje calabrés. No se podían imaginar alineaciones más favorables.<sup>122</sup>

La abstracción geométrica del principio de implantación del proyecto —un eje de distribución a lo largo de tres kilómetros, en el que se apoyan los cubos de los edificios de departamentos y las tiras residenciales— mide la orografía concreta de los relieves del valle del Crati: metáfora evidente de una racionalidad objetiva capaz de exorcizar estructuralmente la forma del paisaje. Elementos rectilíneos inmersos en la complejidad topográfica definen una medida de tal complejidad, tanto planimétrica como en sección, que hace evidente las características y la potencialidad de la topografía y del carácter natural. De esta forma, “la tradición científica de la cultura moderna, en una extraordinaria consonancia con el arte moderno, nos ha presentado el objeto no como



Proyecto para la *Nuova Università di Calabria*. Vittorio Gregotti, 1974

---

<sup>121</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., págs. 162.

<sup>122</sup> Sobre el concurso y el encargo de la obra para la Universidad de Calabria, ver especialmente el segundo capítulo titulado “Speranze perdute” del libro de P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell’architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

*forma cerrada sino como campo posible, como forma del fenómeno en construcción, no sólo en el sentido de la ambigüedad perceptiva a la que éste nos lleva de manera casi provocativa, sino en la polivalencia de sus conexiones, en la flexibilidad de su uso, en la continua negación de sí que es al propio tiempo condición de su crecimiento y desarrollo*".<sup>123</sup> En este proyecto, el autor relee las experiencias de las vanguardias modernas y el rol de los paradigmas de la historia, geometría y geografía, a través del artificio arquitectónico, con el que establece una medida entre arquitectura y Naturaleza dando sentido al paisaje y subrayando algunos caracteres que sólo así se convierten en hechos evidentes.

A caballo entre arquitectura del territorio o territorio de la arquitectura, el tema del paisaje se manifiesta en este proyecto, contemplando la necesidad de proyectar el paisaje para establecer nuevas estructuras de relaciones con la complejidad de la realidad, entre local y global, entre artificio y Naturaleza, a través de la mirada de un arquitecto que selecciona un contexto dándole significado al proyecto, insertándole además la propia memoria de sujeto interlocutor.<sup>124</sup> La necesidad de una nueva sensibilidad del arquitecto hacia la dimensión geográfica está provocada por Vittorio Gregotti en la evidente ampliación de la escala de transformación del territorio. El territorio está dotado de continuas transformaciones que no son delegadas a disciplinas específicas sino que se convierten en una visión de conjunto. *"La misma proyectación del objeto (...) puede por ejemplo concebirse en su totalidad como un control sobre el proceso de continua sustitución del ambiente, realizado por la producción del proceso de continua invención de la geografía"*.<sup>125</sup>

El paisaje, como lugar de referencia, singulariza un contexto de pertenencia del proyecto, se

---

<sup>123</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., págs. 20 y 21.

<sup>124</sup> Dice Gregotti al respecto: *"Para ello, debemos llevar al nivel de la conciencia sea la relación entre arquitectura e historia de la arquitectura, sea el significado de uso que hacemos de los conceptos de juicio, definición, clasificación y extensión de los objetos arquitectónicos; debemos delimitar sus confines actuales con relación a nuestro horizonte general, pero siempre personal de experiencia. (...) Cualquier descripción disciplinar que hagamos es posible sólo a partir de la confrontación con la historia personal de nuestra experiencia"*. V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., pág. 119.

<sup>125</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., pág. 96.

convierte en el definitivo intérprete de la identidad de un lugar específico, abre nuevas referencias conceptuales a la arquitectura. *“Dado que al proyectar el paisaje no se trata de la manumisión total al ambiente como conjunto de elementos sobre un determinado campo, sino de su total reasunción en función de la formación de sentido, será conveniente operar con el mínimo de los cambios posibles, es decir, con el máximo de la economía figurativa de la intervención”*.<sup>126</sup> *El tema arquitectónico puede convertirse en intérprete de la identidad de un lugar más allá de su entorno físico para redescubrir relaciones de significado y ámbitos a escala territorial, en este sentido, “la lectura como selección y conocimiento de los signos que constituyen a la materia en su proceso de estratificación se convierte, por tanto, en un principio del acto proyectual”*.<sup>127</sup> *Lo que vale en geografía puede ser transpuesto al proyecto arquitectónico: “proyectar un territorio significa esencialmente construir representaciones interpretativas de contextos locales en relación con dinámicas globales”*.<sup>128</sup>

A pesar de todo, la buena voluntad de los inicios del proyecto de la *Università di Calabria* se pierde en la viscosidad cotidiana de una acción desarraigada, que mide su propia abstracción en la ineficacia de una construcción lentísima y por piezas incompletas, algo que recuerda el trazado de la *Autostrada del Sole*. El gran signo orográfico se reduce a secuencia de objetos, y por tanto la confrontación con la escala geográfica se pierde, la misma complejidad urbana del programa se pierde en la discontinuidad de la realización. El diseño del eje, dispuesto para medir las dorsales de un paisaje áspero, queda sólo como un dibujo: imposible de fotografiar, de mostrar como promesa al menos en parte terminada. Sin las razones y la fuerza de la política, el empeño técnico del “formalizador creativo” permanece como utopía, la investigación de un

---

<sup>126</sup> *“Poiché non si tratta nel progetto di paesaggio della manomissione totale dell’ambiente ma della riassunzione totale di esso in funzione della formazione di senso in un campo determinato, si tratterà di operare con il minimo degli spostamenti possibili, con il massimo cioè della economicità figurativa dell’intervento”*. V. Gregotti, “Progetto di paesaggio”, en Casabella, n° 575-576, Milano 1991, pág. 4.

<sup>127</sup> V. Gregotti, *El territorio...*, op. cit., pág. 135.

<sup>128</sup> *“progettare un territorio significa essenzialmente costruire rappresentazioni interpretative di contesti locali nel rapporto con le dinamiche globali”*. G. Dematteis, op. cit., pág. 40.



“modelo concreto” quiebra. El tiempo presente de la acción difumina en la indeterminación de los infinitos el préstamo heideggeriano: sin una referencia operativa, la triada *construir-habitar-pensar* queda para fundar en la metafísica del *lugar* la legitimidad de una arquitectura cada vez menos técnica, cada vez más distante de la dirección de los procesos reales de modernización; arquitectura *en philosophe*, nunca llamada a construir lugares concretos.<sup>129</sup>

#### 4. La aparición del *genius loci*. Los ‘graffitis terrestres’ de Gabetti e Isola

La atención surgida en el curso de los años sesenta hacia una raigambre local de valores históricos-artísticos se refleja en el debate arquitectónico, aunque no en las formas previstas, ni en los lenguajes, ni en la gestión de la forma del territorio, ni en la fe en un mandato social que se había reducido en función inversamente proporcional al crecimiento edilicio del desarrollo económico. Quien había proyectado sobre el territorio una voluntad de forma que no ocultaba la fe positiva en una racionalidad tan global como ineficaz, paralizó sus propios instrumentos. Si poner *la forma del territorio* sobre el tecnógrafo de los arquitectos había sido una abstracción indeterminada, a la vuelta de pocos años, es el tablero de dibujo del arquitecto el que se ha desplazado, con todos los instrumentos necesarios, dentro del paisaje, dentro de los lugares.

---

<sup>129</sup> La presencia de una reflexión de referencia a un pensamiento filosófico declaradamente anti-técnico y lejano de indicaciones pragmáticas (es emblemático el papel de las citas de Heidegger en la construcción de las partes I y III del libro *El territorio de la arquitectura*) tiene la función de legitimar el papel del arquitecto como productor de valores estéticos y manipulador de símbolos, de frente a técnicos o técnicas prácticas. La publicación en 1954 de *Construir, habitar, pensar –Bauen, Wohnen, Denken–* de una conferencia pronunciada en Darsmstadt en 1951 y en la que estuvo presente Ortega y Gasset, sancionará una referencia obligatoria para los arquitectos en los años siguientes. Según Solà Morales, para Heidegger, el hombre contemporáneo no habita en la ciudad y en el mundo con una relación equilibrada y fecunda. El hombre contemporáneo es un apátrida, carece de morada, de un lugar en el que la llamada al habitar pueda darse de un modo inmediato. Habitar es una tarea. Los hombres tienen que aprender a habitar y pueden hacerlo desde el momento en que advierten que su situación desarraigada debe ser cambiada. El camino, el proceso, no es sino construcción. El habitar lleva al construir y la construcción es el proceso por el cual el hombre congrega cosas, objetos, y también se reúne con otros. De modo que el habitar que comienza como un proceso por el que nos esforzamos por salir del desarraigo nos lleva a la construcción. El fin del habitar es morar y el proceso del construir es levantar una morada, es decir un lugar en el que la vida se entretenga con las cosas y en la que este habitar constituya un germen espiritual, moral. Cfr. I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 49-50

Un *crescent* vidriado frente a un bosque en los márgenes de Ivrea, pequeñas casas de geometría variable junto la cascada de las Marmore, un muro habitado encuadrando el teatro natural de una cantera en Monte Ricco, un anfiteatro transparente abierto sobre el cielo pero invisible desde el interior del centro de Urbino, un recinto circular en ladrillo visto en la periferia de Pisa, una cuchilla que corta la roca de Cefalù, una torre montada sobre una barca que lentamente atraviesa la laguna veneciana para hacer del mundo un teatro. Todos ellos eran lugares diversos, lugares específicos, ligados entre sí por la búsqueda de un acuerdo entre proyecto arquitectónico y densidad de las trazas del sedimento destinado a acogerlo, un acuerdo provisional pero deseado, hecho de referencias o resonancias más que de citas directas.

Con la quiebra en la fe de un crecimiento indefinido –provocada por la crisis del petróleo–, los primeros años setenta definen un cuadro operativo que ofrece pocos espacios a las arquitectónicas “utopías de la realidad”, impregnadas por una ideología del progreso privada ya de acuerdo, y dotadas de una radical contestación a cualquier principio de autoridad. Registrada la progresiva marginación de las formas más estructuradas de gestión de la transformación, los arquitectos –una minoría, un grupo intelectual cada vez más restringido– observan con atención las trazas fragmentadas de un paisaje al que todavía parece posible hacerle radicales transformaciones.<sup>130</sup>

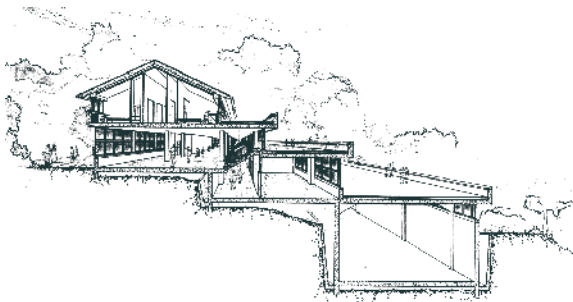
---

**130** La crítica radical en esos años es realizada por Tafuri junto con Antonio Negri y Mario Tronti, posteriormente por Massimo Cacciari y Franco Rella con las obras *Per una critica dell'ideologia architettonica* (1969) y *Progetto e Utopia* (1973). El radicalismo de los historiadores críticos de la Escuela de Arquitectura de Venecia fue consecuencia de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. La respuesta de T. W. Adorno y Habermas a la crisis de la modernidad pretendió ser una respuesta objetiva frente a la subjetiva e individual del Existencialismo. Según Solà Morales, “*no era sino la otra cara de una crítica de la cultura y del arte mucho más radical*” que el estructuralismo. La Teoría Crítica mantiene que la única posibilidad para la inteligencia es la función crítica. Ningún intento de proposición de nuevos programas. Ningún espacio para definir el futuro. Ninguna posibilidad para la utopía. Se produjo un nuevo nihilismo. Nihilismo en el sentido de desacreditar cualquier actividad productiva. El arte y la arquitectura son reflejo de esta producción, por tanto la producción artística debe ser sustituida por la acción crítica, destructiva, desenmascadora. Lo que interesa a Tafuri es poner en evidencia la condición ideológica del lenguaje arquitectónico moderno, acción que es política. Es, en palabras de Solà Morales, “*el reincidente mecanismo por el cual, por debajo de los grandes propósitos emancipadores de las propuestas arquitectónicas y urbanísticas, aparecen siempre las ruinas, la desolación y el vacío. No es posible trazar el recorrido de las experiencias de la arquitectura contemporánea sin ofrecer un lugar preferente al pensamiento negativo y a la crítica radical*”. En los dibujos de Superstudio, de John Hejduk, de Massimo Scolari hay la evocación de arquitecturas imposibles, de ruinas, de absurdos espaciales o paradojas conceptuales que participan de este clima radical y de la pérdida de

Las nuevas formas comienzan a estar impregnadas, no en virtud de adhesiones a códigos abstractos y apriorísticos sino en relación directa a contextos geográficos e históricos, comienzan a asumir valor como arquitecturas locales. El fenómeno puede ser apreciado de varias maneras, como polo de atención de la búsqueda arquitectónica aparecen los lugares, con la fuerza de sus propias connotaciones particulares y originales. A los lugares y a su horizonte de pertenencia se les pide la verificación de la verdad de la intervención. Una verdad topográfica pero emblemática de una condición que se despide de la retórica globalizadora de lo Moderno. Una atención que emerge antes en la práctica que en la reflexión teórica, antes en las obras que en los escritos.

Esta búsqueda de pertenencia no sigue los modelos dados, realizados sobre la necesidad de representación de la figura arquitectónica. Una figura capaz de producir, en su aislada evidencia, la revelación de una verdad que era de otro lugar, confiada a la persuasión de un modelo ideológico del cual la arquitectura era reflejo. Al contrario, las obras que logran establecer una relación privilegiada con el contexto pueden contar verdades limitadas –parciales como el contexto en que viven– pero concretas, verificables directamente a través de la experiencia crítica. Era inútil, por tanto, reconstruir a posteriori una concatenación demostrativa. La reseña de experiencias asumirá el papel de mapa geográfico, una topografía dirigida a reconocer ambigüedades y diferencias de un concepto de lugar que es el que señala la investigación a seguir.

La investigación de Gabetti e Isola en torno a la relación entre artificio y Naturaleza, encuentra en el residencial-cráter de Ivrea una forma ejemplar, pero que había sido iniciada anteriormente: en el ostentoso apoyo en el suelo del proyecto del *convento en Chieti*, en la conformación orográfica del internado de Mondovì, o en el montaje y deformación de los elementos tradicionales de la



Sección del seminario en Mondovì. Gabetti e Isola, 1964-68

---

confianza en la posibilidad de una arquitectura realmente construida y válida. La producción de grupos como Cobra, Fluxus y más adelante los *happenings* son contemplados como “*la expresión de la propia práctica artística de la desconfianza que los artistas tienen de su medio para cualquier cosa que no sea su propia destrucción*”. Las acciones de vandalismo, aniquilación, de exterminio y ruina, son la traducción “artística” de este programa crítico. La muerte del arte anunciada filosóficamente se visualiza recuperando agresivamente los viejos recursos dadaístas. Lo que interesa a los situacionistas, no son los museos, los conciertos y el arte oficiales, sino la cultura de masas, la cultura de la vida cotidiana producida por la publicidad, la televisión, los comics, la arquitectura y el urbanismo. Cfr. I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 91-95.

granja piemontesa en casa *Pero* en Pino Torinese. Todas estas intervenciones empujaban a la interpretación del carácter del lugar, a buscar legitimidad más allá de la contingencia de la ocasión.

En el proyecto para un *convento en Chieti* (1957) los dos arquitectos turineses habían intentado superar el tema de la ambientación. En el centro del proyecto están, no la relación entre implantación moderna y “tipicidad” del ambiente montañoso sino la enigmática presencia del paisaje, respecto al cual el edificio se coloca como forma pregnante fuertemente anclada en la montaña. La exploración proyectual se plantea “*en un inédito equilibrio en el cual Naturaleza y arquitectura, no son pensadas como extrañas entre ellas pero tampoco resueltas en un confuso abrazo*”,<sup>131</sup> mostrando, diversamente del naturalismo del léxico wrightiano, una referencia nunca explícita pero frecuente en la obra de Gabetti e Isola, la problemática constante al afrontar la relación Naturaleza-Arquitectura con la que se cruzan: la “fe en la razón” y la “pasión de la noche”, según el recurrente y “*eterno problema de poner juntos la elegancia y la sabiduría técnica, el calor y el rigor, la delicadeza y la fuerza*”.<sup>132</sup>

El tema de la relación con lo natural vuelve en el *seminario episcopal de Mondovì* (1964-68), esta vez filtrado a través de las estratificaciones de un ambiente histórico y por la estrecha adhesión al terreno, hasta el punto que el proyecto parece dictado por las curvas de nivel. La relación con el terreno se convierte en un principio generador de la arquitectura, con el fin de perseguir un *continuum* con el entorno construido y natural sin esconderse en él. Si el tratamiento de los muros de ladrillo y la correspondencia morfológica y material de las cubiertas del seminario anclan

---

<sup>131</sup> “*in un inedito equilibrio in cui natura e architettura, non sono pensate estranee tra loro ma neppure sono risolte in un confuso abbraccio*”. A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, págs. 315-342.

<sup>132</sup> “*eterno problema di mettere insieme l’eleganza e la sapienza tecnica, il calore e il rigore, la delicatezza e la forza*”. P. Portoghesi, “La passione della notte”, en *Domus*, n° 625, Milano 1982, págs. 20-24. Sobre la influencia de la arquitectura de Wright en los arquitectos italianos, es de destacar las presencias del arquitecto americano en las lecturas críticas de la revista *L’architettura: cronache e storia*, invitado por Bruno Zevi, entre 1956 y 1957. Lecturas que contribuyeron a estimular el interés por una arquitectura extendida al *continuum* ambiental, en grado de ampliar las referencias proyectuales a una mayor y más vasta dimensión del ambiente natural y construido.



Acuarela para el proyecto del convento en Chieti.  
Gabetti e Isola, 1957



lo nuevo a lo existente, según un principio de ‘reverberación’ característico en la interpretación pintoresca del paisaje, la relación con la fingida vegetación de la colina sugiere un tipo de intervención dirigida a configurarse como basamento y obra de aterramiento. Por vez primera, los dos arquitectos experimentan la posibilidad de intervenir sobre la Naturaleza modelando el suelo en el que el edificio se coloca en simbiosis con el fondo, según lo que el mismo Isola había escrito en 1958 reflexionando sobre la *escena* del jardín romántico. El perfil del paisaje, el horizonte, el *skyline* entran en la arquitectura como elementos activos, porque el proyecto no es considerado ya como entidad que se impone al todo, sino como fragmento de un proceso más amplio que asegura las relaciones entre las partes, una interpretación marcada por el influjo del pensamiento fenomenológico sobre la cultura arquitectónica italiana de aquellos años.<sup>133</sup>

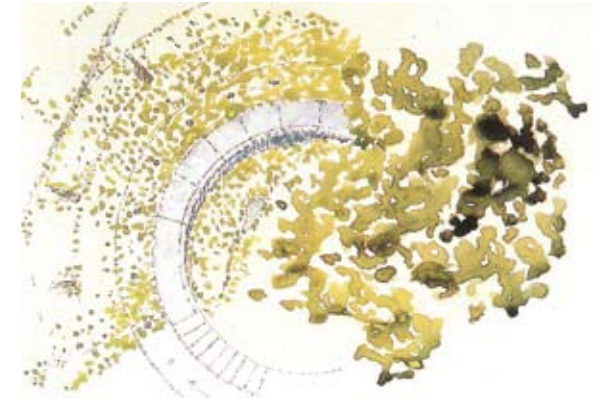
Que el enfrentamiento con el ambiente y, sobre todo con el paisaje, constituye un problema en la arquitectura de Gabetti e Isola se demuestra una vez más en el encargo recibido por Olivetti para el *Residenziale Ovest* en Ivrea. La elección del sitio recae sobre un área exterior al centro histórico pero no segregada de éste, rica de verde pero no privada de construcciones. Cerca están los núcleos históricos de la empresa y las casas-villas construidas por Figini y Pollini.

Proyectado a partir de 1968 y terminado en 1972, el complejo *Residenziale Ovest* de Gabetti e Isola es un “no edificio” que abraza en forma de hemiciclo un relieve boscoso, cercano al centro de la ciudad. Bajo el manto de hierba que hace indefinido el límite exterior se entierran dos pisos destinados a hospedar viviendas temporales para los empleados de la Olivetti. El único frente visible del edificio –enteramente vidriado– se vuelve hacia el montículo que tiene enfrente, donde se

---

<sup>133</sup> Sin duda el seminario de Mondovì anticipa tanto los temas de una disolución de la arquitectura en la Naturaleza como las experimentaciones más eclécticas de villa Pero en Pino Torinese, en el que el concepto de ‘reverberación’ del contexto ambiental se traduce en una compleja articulación volumétrica caracterizada por una exasperada atención a los detalles. El seminario, reuniendo algunos de los temas más recurrentes de la arquitectura de Gabetti e Isola –respuesta al lugar, intervención sobre lo antiguo, relación con la Naturaleza, confrontación con las preexistencias– representa un momento de paso entre dos posturas proyectuales constantemente presentes en el trabajo de los dos arquitectos: por un aparte la búsqueda del “grado cero” del lenguaje expresivo, que conduce hacia la elección minimalista de imágenes de gran esencialidad; por otra una atención al contexto tradicional y vernacular que se traduce en una ‘reverberación’ analítica, detallada, articulada, ecléctica, según un principio propio de la imitación o de la mimesis.

presenta la Naturaleza cambiante durante el paso de las estaciones. Para acentuar la continuidad buscada entre lo natural y lo construido el acceso a las viviendas está realizado a través de un camino interior conectado con la vía pública. El modelado del suelo que es la terraza del edificio, a una cota coincidente con las casas de Figini y Pollini, realiza la simbiosis entre edificio y entorno porque “no se ve y se ve y especialmente ve”;<sup>134</sup> como en una obra de *earth art* trabaja con la tierra y sobre la tierra; como una obra *land art* tiene espacio y no tiene volumen, modela el terreno. Es entonces, según la aguda definición de R. Pedio, una *land-scape architecture* que “elimina la sordidez de la envoltura, dejando y exaltando todo lo que sirve a la arquitectura: el espacio interior y el exterior”.<sup>135</sup> En seguida etiquetado como *land architecture*, el residencial rechaza la retórica del objeto como monumento, renuncia a ligarse a una tipología definida. Es la afirmación de un signo geométrico primario, como el hemicíclo, el que establece una relación directa con el sitio, del que el edificio se convierte en fondo y figura.

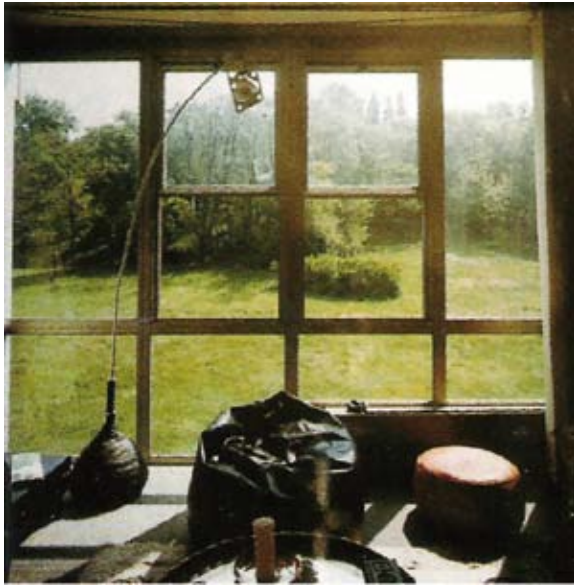


Planta del *Residenziale Ovest* en Ivrea, 1968-72

Frente al edificio no hay más que una suave pendiente de hierba que culmina en la colina central delimitada por el *crescent*. El recorrido que desde el exterior conduce a la carretera-aparcamiento subterránea que corre paralela a las viviendas, saltando en el terreno a espaldas del semicírculo para terminar en las habitaciones individuales, produce la emoción de un ‘viaje’, un improvisado desvelar del paisaje que la arquitectura construye y ‘pone en escena’. “En estas células, a lo largo de once metros de profundidad –escriben los autores– hemos buscado representar el recorrido que desde el automóvil lleva a observar uno de los pocos espectáculos que los hombres son capaces, aunque raramente, de ofrecerse a la contemplación: las mutaciones de un bosque con el variar de las estaciones. Es un espectáculo que es cuidado, como cualquier otro, por sabios directores, el escenario está precintado; hemos propuesto unos palcos, viviendas-palcos; la gente también cuando usa electrodomésticos y televisión siente que detrás de los vidrios el espectáculo

<sup>134</sup> “non si vede e si vede e specialmente vede”. R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, “Residenziale ovest a Ivrea”, en *L’architettura: cronache e storia*, nº 212-213, Milano 1973.

<sup>135</sup> “elimina la sordità dell’involucro, lasciandogli però, anzi esaltandone, quanto serve all’architettura: lo spazio interno e quello esterno”. R. Pedio, op. cit., pág. 83.



Vista del bosquecillo desde el interior de las viviendas



Muro cortina del "crescent" de Ivrea

*continua, detrás de los vidrios porque el retorno a la Naturaleza es imposible, pero existe*".<sup>136</sup>

En Ivrea los materiales ordenados por la composición no son sólo el largo muro-cortina, elemento constructivo común, tan claro como poco ostentoso, y la resolución arquitectónica de un edificio colocado en las ondulaciones del terreno, sino también la línea directa del tráfico cerrada a las espaldas del semicírculo, la centralidad de la colina verde y aquel "retorno a la Naturaleza" que, como escriben los autores, "es imposible, pero existe". El "graffiti terrestre" creado por Gabetti e Isola no es entonces una simple "forma del territorio", interpretable en el sentido de una operación de "restauración del paisaje", sino una posible representación de la Naturaleza, que no sólo se asume como referencia figurativa, a través de las características morfológicas, materiales y cromáticas, sino que recupera la 'dignidad' del paisaje, colocándose al mismo tiempo como fragmento e instrumento para su redescubrimiento.

Como subraya G. Accasto "el semicírculo se cierra en torno a una colina, el centro son algunos árboles, que excluyen la mirada de la ciudad que está más allá, dejándolo sumergirse más allá de su límite, expresando –como escribe Assunto– una cualidad infinita justo porque es definida, limitada".<sup>137</sup> Se asiste, por tanto, a una doble operación conducida sobre y a través del paisaje: la fusión y hasta la inversión figura-fondo que constituye un carácter fundamental con el cual el paisaje se representa, porque el "paisaje es espacio (o representación de espacio) y no objeto en el espacio" y la captura del infinito porque el paisaje es espacio delimitado, pero abierto al infinito donde "el límite define lo ilimitado y lo muestra como infinito justo porque en su ser limitado no

---

<sup>136</sup> "In queste cellule, lungo gli undici metri della loro profondità abbiamo cercato di rappresentare il percorso che dall'automobile porta a guardare uno dei pochi spettacoli che gli uomini siano capaci, seppur raramente, di offrirsi alla contemplazione: le mutazioni di un bosco al variare delle stagioni. È uno spettacolo che va curato, come ogni altro, da sapienti registi, il palcoscenico va recintato; abbiamo proposto dei palchi, alloggi-palchi; la gente anche quando usa elettrodomestici e televisione sente che dietro i vetri lo spettacolo continua, dietro i vetri perchè il ritorno alla natura è impossibile, ma esiste". R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, op. cit.

<sup>137</sup> "il semicerchio si chiude intorno a un colle, il centro sono alcuni alberi, che escludono il guardo della città che sta oltre, lasciandolo immergersi al di là del loro limite, esprimendo –come scrive Assunto– una qualità infinita proprio perchè definita, limitata". G. Accasto, "La complessità dell'essenziale: note sugli ultimi progetti di Gabetti e Isola", en *Controspazio*, nº 4-5, Bari 1977, págs. 34-37.



Perspectiva del residencial para trabajadores de la Olivetti

es más indefinido”.<sup>138</sup> Una captura del infinito que retorna también, bajo otra forma, en el largo muro-cortina donde la rítmica partición de la pared vidriada parece conscientemente traducir aquel principio de “infinidad artificial” que Burke reconocía como posible manifestación de lo “sublime”, obtenida por “sucesión y uniformidad de las partes”, por otra parte evidente sobre todo en las figuras circulares, en las cuales, en ningún punto es posible fijar un límite.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> “il limite definisce l’illimitato e lo mostra come infinito proprio perché nel suo essere limitato non è più indefinito”. R. Assunto, “Il paesaggio...”, op. cit., pág. 11.

<sup>139</sup> Cfr. E. Burke, op. cit., págs. 139-145, 242-249.





Sección en perspectiva del residencial



Vista de las viviendas desde el exterior

Por un lado, el difuminado del edificio sobre el terreno expresa una fusión figura-fondo, alcanzando una inversión allá donde la centralidad del espacio cavo, encerrado por el tenso hemicírculo, se convierte en figura con una “regresión” del *crescent* como elemento de delimitación, en cuanto “*en un interior, –como subraya Arnheim– la cavidad cuenta más que los muros*”.<sup>140</sup> Por otra, la presencia de un espacio natural abierto pero delimitado y la “infinitud artificial” del curvo muro-cortina aluden a una captura del infinito: un modo de hacer perceptible el paisaje a través de la “puesta en escena” de sus metamorfosis cualitativas, transfiguradas en la arquitectura por las leves variaciones de los intervalos luminosos, que parecen pautar, en las variaciones mínimas de luz y en los reflejos directos e inducidos por un estanque, los efectos evanescentes del claroscuro natural.

Si la inmersión hipogea indica una reabsorción del edificio en la Naturaleza, la invención completamente artificial del muro-cortina, hecha evidente por la separación de los montantes de aluminio del suelo para dejar transparentar el zócalo de hormigón que une el edificio al terreno, permite una metabolización del paisaje, como imagen mental, a través de los instrumentos propios de la arquitectura, reafirmando aquella dialéctica ambigüedad entre Naturaleza y artificio que constituye un tema recurrente en la obra de estos arquitectos. Es el vuelco de las prescripciones del “método de las preexistencias ambientales”: el edificio no introduce en su propia piel el ambiente de alrededor. El edificio inventa el lugar “*conjunto de espacios y funciones externos e internos, privados y no (...) paisaje urbano de continuidad física e histórica*”.<sup>141</sup>

El mismo principio de la intervención como “pared sobre lo natural” es de nuevo investigado en dos proyectos para el Sestrière donde vuelven, con otros valores, no sólo al tema de las amplias vidrieras de Ivrea sino también a la referencia a las *Alpinen-Architekturen*, presente en el convento de Chieti y la natural extensión de la cubierta como límite de la pendiente y conclusión de la pared

<sup>140</sup> Cfr. R. Arnheim, *La forma visual de la arquitectura*, trad. esp. E. Labarta, Gustavo Gili, Barcelona 2001 (*The dynamics of Architectural Form*, Berkeley 1977)

<sup>141</sup> “*insieme di suazi e funzioni, esterne ed interne, private e non (...) paesaggio urbano di continuità fisica e storica*”. R. Gabetti, A. Isola cit. en R. Pedio, op. cit., págs. 76-87.

del monte.<sup>142</sup> En el concurso para el *Club Méditerranée* (1973), la implantación del hotel con todos los servicios (restaurante, sala de juegos, sala de conferencias, etc.) se configura tanto como basamento para las viejas torres como precipicio que alberga las estancias adosadas a la montaña y abiertas hacia el valle. Habitaciones que asumen una disposición planimétrica en L que, con un amplio cinturón semicircular formado por las gradas del solarium, delimita en el piso más alto bajo la cota del techo-terrazza, la amplia zona de acceso y de los servicios. El revestimiento de las dos paredes, previsto en placas de piedra, le da una valencia expresionista al conjunto, subrayada por el movimiento diagonal impreso a los saltos de las gradas de los volúmenes salientes que repercuten sobre la piedra de fachada la aspereza del terreno de alrededor. Sección “*dentada como un graderío rocoso*”, el edificio representa el paisaje mineral, proyecta las características morfológicas, materiales y cromáticas, entrecruzando de nuevo la claridad del universo racional, ejemplificada en el rigor planimétrico y en la simple fuerza expresiva de las paredes, con una “representación imposible de lo sublime” que mima el crepúsculo y la noche donde las formas se confunden y se conjugan.<sup>143</sup>

No es casual que sea una revista como *Controspazio*, dirigida por Paolo Portoghesi, la primera en proponer un primer análisis crítico de los dos arquitectos turineses. Portoghesi se mueve en el intento de sustituir la modelística abstracta y rarefacta del Moderno, por una más manejable y práctica con el *genius loci*.<sup>144</sup> El historiador Norberg-Schulz ha sido el que más caracterizó esa posición. La arquitectura es vista como una actividad destinada a señalar lugares. “*Lugar –mantiene Solà Morales– es reconocimiento, delimitación, establecimiento de confines. El genius loci es evidentemente una divinidad mítica, un daimon particular que habita un determinado sitio y a quien la obra de arquitectura pone de manifiesto, celebra, examina y atiende. La tarea de*

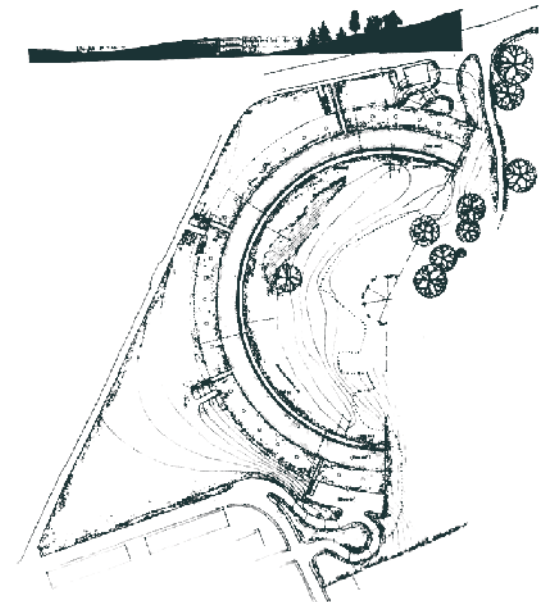
<sup>142</sup> Sobre estos dos proyectos, véase: A. Guerra, M. Morresi, op. cit., págs. 156-159, 164-166.

<sup>143</sup> Cfr. G. Accasto, op. cit., págs. 36-37.

<sup>144</sup> A la definición de *genius loci* contribuye Christian Norberg Schulz a través de una traducción de las metáforas heideggerianas cruzada con las indagaciones de la psicología gestáltica. Así mantiene: “*el espacio existencial es la imagen de la estructura ambiental (...) El ambiente debe contener unas cualidades concretas. Cualidades que dependen de la presencia de una jerarquía de lugares a los cuales el hombre puede amarrarse para su orientación*”.



Vista aérea del “crescent” con Ivrea al fondo



Planta terraza del Residencial Oeste

*la arquitectura está anclada a algo previamente existente. La geografía y la historia se dan la mano en el lugar que, de este modo, determina de manera precisa la idea general de espacio y tiempo*".<sup>145</sup>

La reconquista de la noción de lugar requiere un lenguaje cargado de fuerza comunicativa que sale "*de una reintegración de las raíces que ligan la arquitectura a la tierra y al hombre*".<sup>146</sup> Privado de connotaciones específicas, el lugar es reconducido a metáfora filosófica de "*presencia del hombre sobre la tierra*", libre de legitimarse en el interior de las multiformes imágenes del pensamiento contemporáneo sin empeños para responder con pertenencia al dato empírico de la ocasión proyectual.<sup>147</sup> A través de la revocación del *genius loci* es posible demostrar que la historia –privada de linealidades teleológicas y reducida a la dimensión de código– puede ser nuevamente operativa en la ciudad contemporánea, materia de la cual seleccionar valores utilizables y elegir motivos arquitectónicos. En la poética de Portoghesi, la noción de lugar rompe las angostas barreras del sitio y abraza toda la tradición histórica lingüística romana. El paisaje de Portoghesi, contaminación de idiomas diversos, de expresividades lingüísticas conectadas a la recuperación de diálogos con los lugares a los que se refiere con nostálgica continuidad, disolviendo la unidad de lo Moderno, no permite más que adhesiones parciales.

Si bajo la dicción de "arquitectura de los lugares" se recogen las experiencias liberadas por las "inhibiciones de la arquitectura moderna", se recorren otros caminos por quien continuaba reconociendo en el proyecto moderno una validez soprahistórica. En ese sentido, la rigurosa búsqueda de orden de Franco Purini, sugestionada por la mitología del paisaje terrestre pero también fiel a una vocación vanguardista, no quita el potencial nihilista de la modernidad sino,



Tumba del Emperador bajo el Templo del Sol,  
Machu Pichu, Perú

---

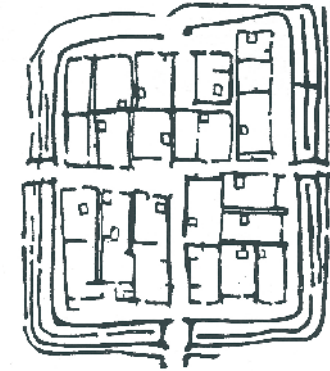
<sup>145</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, pág. 117.

<sup>146</sup> "*da una reintegrazione delle radici che legano l'architettura alla terra e all'uomo*". P. Portoghesi, *Le inhibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.

<sup>147</sup> La terminología remite directamente a los textos de Martin Heidegger y Merleau-Ponty. La influencia del filósofo alemán se convierte en *normal* a partir de la publicación del ensayo *Construir, Habitar, Pensar*, e inunda de términos filosóficos la arquitectura y alimenta cortocircuitos lingüísticos persistentes todavía en nuestro días.

en el encuentro con el misterio de los lugares, lo traduce en aporías y paradojas que encuentran una representación completa y terminada en el universo gráfico de la arquitectura de papel. Los *Paisaggi di architettura* de Purini invierten los roles convencionalmente atribuidos a la implantación de la obra de arquitectura en el paisaje –sujeto y fondo– para terminar sobre el papel, con ritual puntualidad, y hacer una pregunta dirigida a los lugares sobre las eternas leyes de la forma. El proyecto se convierte en pretexto para una reconstrucción con indicios del paisaje originario, donde lugar y Naturaleza, perdiendo cualquier connotación empírica, adquieren los caracteres del mito.

El reconocimiento de la singularidad de las sensaciones que son asociadas a la noción de lugar empuja a Purini a una personificación mitológica del paisaje a través del mundo del *genius loci*.<sup>148</sup> La búsqueda de figuración de la arquitectura entrecruza así sus recorridos con aquellos de la Naturaleza: “*cualquier arquitectura es también, de hecho, un proyecto de Naturaleza*”, mediado a través del lugar que “*representa casi una reducción de la infinita historia de la Naturaleza a la relativa finitud de la arquitectura*”. A partir de la operación de identificación y nominación de la Naturaleza, Purini busca un tejido de correspondencias entre el mundo natural y artificial. Un tejido que el autor reconoce en el interior del “*complejo estructural de un paisaje*” que está compuesto por el “*ritmo de alternancias morfológicas primarias entre elementos débiles y fuertes, entre materias de diferentes valores espaciales*”. En el proyecto de la cantera de Monte Ricco (1973) la correspondencia formal, que traduce en arquitectura el ritmo de las preexistencias naturales, está constituida por un gran muro habitado que hace las veces de valla y graderío a la cantera, subrayando por contraste dos mundos paralelos. A través de la proyección mitológica, la Naturaleza se hace estructura.

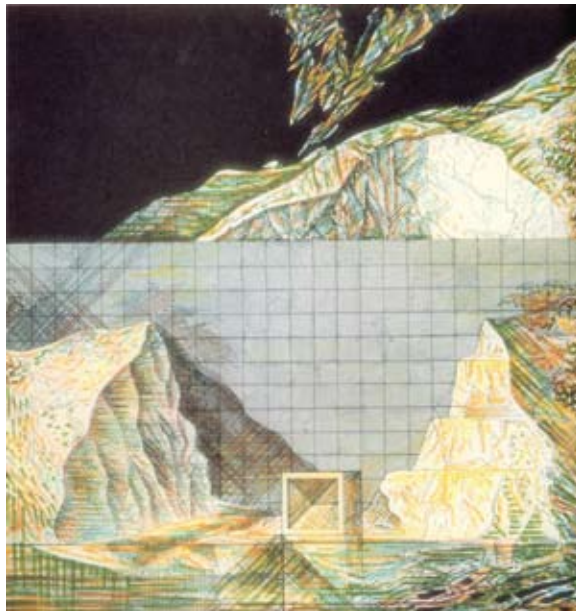
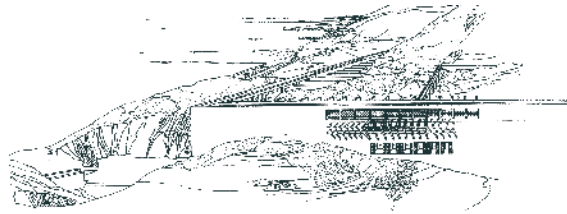


Planimetría aldea prehistórica de Karanovo, Bulgaria, 3000 a.C.

---

<sup>148</sup> Mantiene Purini en *Luogo e progetto* que: “no es difícil imaginar un posible mapa mental del mundo para un hombre de la Grecia arcaica. Una Naturaleza indescifrable en el desenvolvimiento de las estaciones, recorrida de eventos atmosféricos no sólo imprevisibles sino terroríficos y por lo demás repleta de divinidades intermedias entre lo humano y lo natural, debía parecer como a nosotros nos parece un mecanismo cuya irreflexiva maniobra puede provocar consecuencias desastrosas. Entonces resultan justificables los ritos para compensar una rotura, para aplacar un *genius loci* incautamente molestado en su “territorio”. Desde esta condición se inició un proceso progresivo de erradicación del temor a partir de poderlo nominar a través de la identificación de las partes del sistema natural con otros tantos simulacros antromórficos”. F. Purini, *Luogo e progetto*, Kappa, Roma 1976, pág. 18.





Ordenación de las canteras de Montericco, Franco Purini, 1973

Traducción de código en otro código: desde el lenguaje de Portoghesi a la lingüística estructural de Purini, cambian los instrumentos pero no el objetivo, que es siempre el mismo: exorcizar una alteridad inexplicable a través de la afirmación de un signo. Si el lugar es metáfora filosófica, entonces la Naturaleza y la historia pueden ser enigmas y la arquitectura puede nuevamente desarrollar su tarea presentándose como candidata a hacer las “grandes preguntas”.<sup>149</sup>

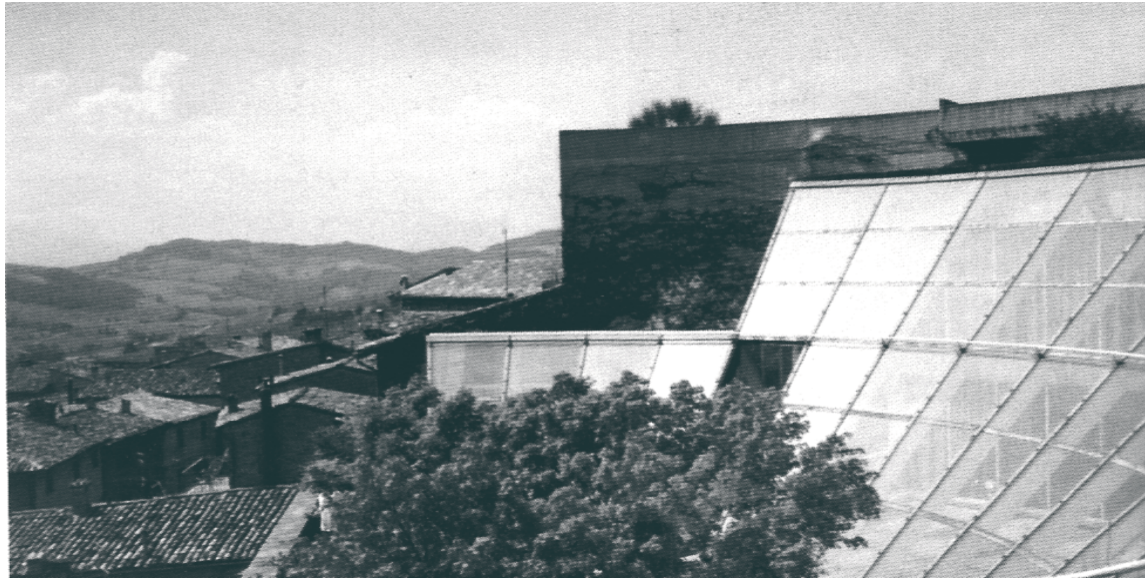
En Urbino, Giancarlo De Carlo realiza una actividad durante décadas como *médico* del pequeño centro urbano. En las intervenciones en los relieves cercanos al núcleo urbano el proyecto es conformado por una rígida interpretación de las leyes perceptivas, en cambio, en las nuevas cuñas de la ciudad histórica —ejemplar la *facultad de Magisterio* (1968-77) — el autor pliega las exigencias de funcionalidad a un cosido de las mallas de la estructura urbana.

En Sicilia, Francesco Venezia, entre 1973 y 1979, introduce una serie de intervenciones de mínima modificación que producen relaciones perceptibles entre las preexistencias. Unas gradas de acceso, un sistema de rampas, son las partes de un proyecto que se avala por un “instrumental proyectual” hecho de pequeños cambios de cota, de pendientes y contra pendientes, de geometrías y pavimentaciones, de tramas y tejidos de materiales.

Obras que rehuyen la abstracción de un modelo universal y, al contrario, se presentan como inevitablemente específicas, ligadas indisolublemente al contexto de un origen determinado; obras en las cuales la búsqueda de pertenencia llega a coincidir con el mismo sentido de intervención. La calidad del nuevo paisaje construido requiere una terminología adecuada para darse cuenta de la presencia física y de la identidad específica de la preexistencia: *modificación, cosido, definición del límite, carácter*, términos que implican al proyecto como un acto interpretativo. Una búsqueda de cualidades individuales y singularizadas que se abre hacia filosofías de la interpretación, según una concepción del saber completo como relación dialogante entre experiencias diversas,

---

**149** La cultura arquitectónica con la elección del lugar reflexiona con una interrogación radical de carácter metafísico sobre el destino de los individuos que recorre en esos años el pensamiento arquitectónico. Cfr. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 73.



Facultad de Magisterio en Urbino, Giancarlo de Carlo, 1968-76

movimiento de compresión y deformación que envuelve a la predeterminación del contexto al que se refiere. No la abstracción retórica del *Lugar* sino la peculiaridad empírica de *un lugar*: horizonte parcial al que le es confiada la tarea de definir la racionalidad limitada del acto proyectual.

Aparecido a través de experiencias relativamente marginales en el curso de los años setenta, el surgir de los lugares asume, progresivamente, junto a la cultura arquitectónica la evidencia de un fenómeno cultural por interpretar. El número de *Casabella* dedicado a *Architettura come modificazione* se encarga de incorporar los diferentes recorridos de las indagaciones en el interior de una sistematización teórica que afirme una identidad de posiciones respecto a un contexto internacional.

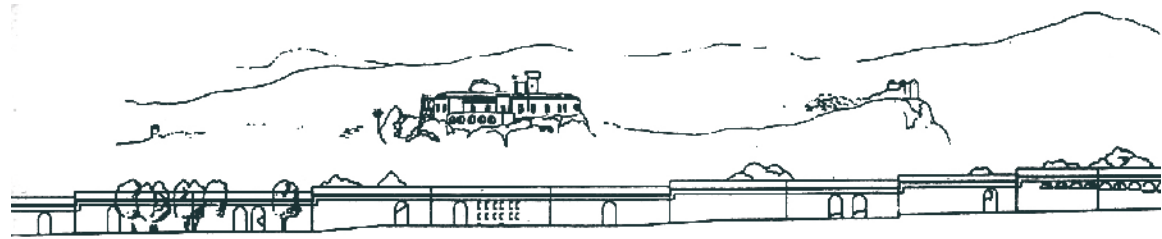


Llegada a Salemi. Apuntes de viaje Alvaro Siza, 1980



Teatrino en el Carmine, 1986. Francesco Venezia

Arriba derecha: Plan general de Lauro, 1981



Estableciendo una directa ascendencia con las búsquedas de Rogers, Vittorio Gregotti introduce la noción de ‘pertenencia’ –*“pertenencia (a una tradición, a una cultura, a un lugar, etc.) que se oponga a la idea de tabula rasa de recomenzar, de objeto aislado, de espacio infinitamente e indiferentemente divisible”*–,<sup>150</sup> como lugar de partida para el proyecto. Un lugar al cual es posible dirigirse con una postura mimética o incluso, sin introducir aparentes conciliaciones, a través de una “tensión hacia el lenguaje” que se traduce en conciencia de la “*medida de la cualidad de la modificación*” que el proyecto produce. El intento es claro y explícito: contraponer al “lenguaje de lo nuevo” de la vanguardia, un “lenguaje de la modificación”, nuevo paradigma proyectual que se postula para operar con eficacia en el interior de la pluralidad de los nuevos paisajes contruidos.

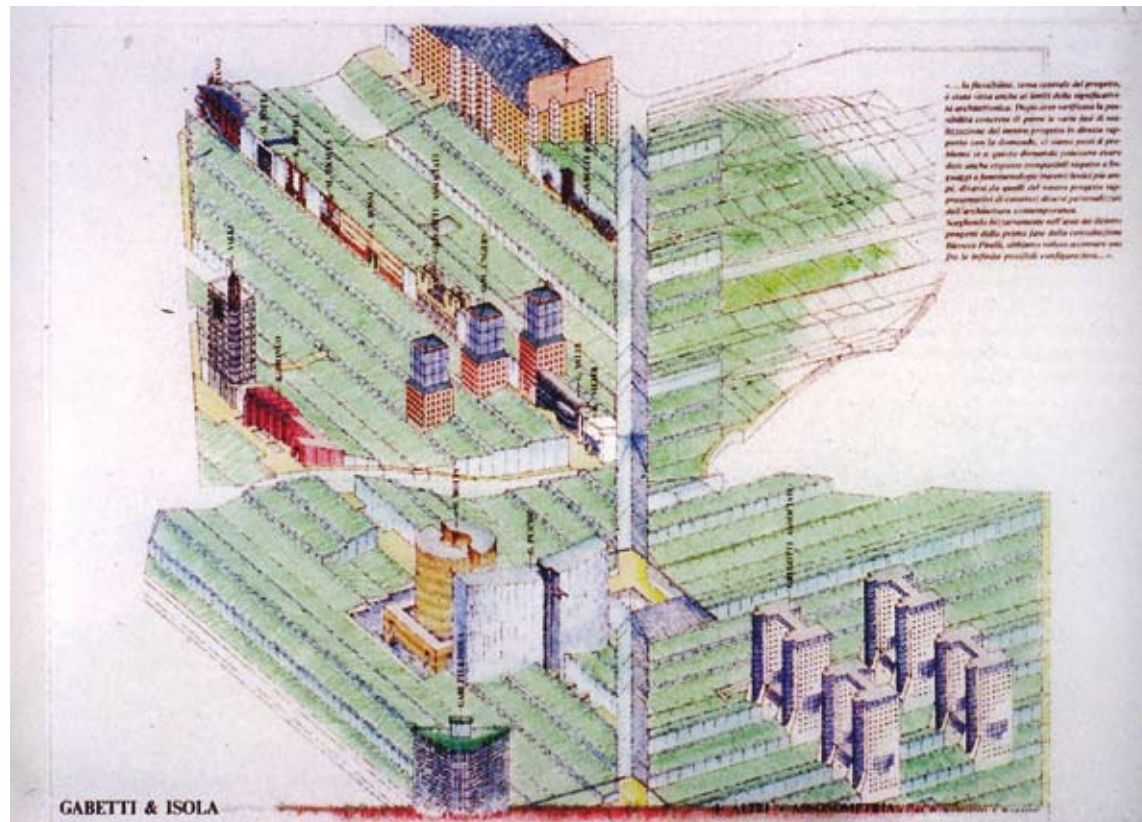
El concurso de la Bicocca en Milán ofrece la ocasión para dar forma a los diferentes “lenguajes de la modificación”. El progresivo abandono de las áreas industriales urbanas y peri-urbanas, provocado por la expulsión de las funciones productivas, llena de vacíos las principales metrópolis y plantea una nueva demanda de paisaje en el interior de los límites de la ciudad compacta. Al proyecto de gran escala se le requiere ofrecer una nueva identidad de estos lugares, una

---

<sup>150</sup> *“appartenenza (a una tradizione, a una cultura, a un luogo e così via) che si oppone all’idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile”*. V. Gregotti, “Modificazione”, en *Casabella*, n° 498-499, Milano 1984, págs. 2-7.



identidad capaz de rescatar la anónima expansión periférica de decenios precedentes. A los llenos del proyecto urbano de Gregotti; Gabetti e Isola oponen los vacíos de un proyecto de paisaje ambiguamente natural. Dicen los autores: *“la búsqueda arquitectónica está dirigida a la formación de un paisaje ameno, verde, abierto, con puntos de encuentro o con lugares de trabajo intensamente interrelacionados. El polo tecnológico será un parque construido y habitado para el trabajo, el terciario, el tiempo libre”*.<sup>151</sup>



Propuesta para el concurso Bicocca en Milán. Gabetti e Isola, 1985

<sup>151</sup> *“la ricerca architettonica risulta tutta rivolta alla formazione di un paesaggio ameno, verde, aperto, con punti di incontro e con luoghi di lavoro intensamente interrelati. Il polo tecnologico sarà un parco costituito e abitato per il lavoro, il terziario, il tempo libero”*. R. Gabetti y A. Isola cit. en G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., pág. 76.



El proyecto será también ocasión para volver a reflexionar sobre la sutil línea teórica hecha en torno a la dimensión finita e individual de los valores ambientales del paisaje. En *Nuovi valori per l'ambiente?* Gabetti e Isola desnudan el concepto de paisaje de cualquier pretexto de objetividad para hacerlo instrumento de conocimiento: el paisaje existe sólo como “conjunto recompuesto a nivel cognoscitivo”, modo de ver que permite reconocer no sólo formas físicas sino también “modos de vida, ética, culturas comunes”.<sup>152</sup>

Como *carácter*, el ambiente es interpretado como un juego que envuelve la subjetividad de quien lo observa: “*David Hume, incluso antes de la mitad del Setecientos, había afirmado la prioridad de los instintos y de los sentimientos, la prevalencia de un gusto (taste), entendido como cualidad sobre todo individual: para pasar al mundo de las ideas, el hombre debía servirse sobre todo de la memoria y de la imaginación. Son éstos, después de dos siglos y medio, todavía los paradigmas para el proyecto*”.<sup>153</sup> El paisaje como lugar de la heterogeneidad –de la realidad, de la unidad, del conocimiento–, y el proyecto arquitectónico como “*instrumento tendente a reparar una relación positiva entre el hombre y los lugares*”.

La ocasión de la Bicocca permite poner a punto una estrategia de intervención planteada sobre la frágil continuidad entre estratificación de las trazas y las memorias y la imaginaria *tecnocity* esperada. La unidad del paisaje se confía a la invención de un signo territorial dispuesto a lo largo de las directrices de la *aggeratio* romana, que terminan contra un muro, límite entre terreno agrícola e industrial. El signo está constituido por calles paralelas, dispuestas en espina de pez y que confluyen en una galería vidriada que corta longitudinalmente el solar. A lo largo de las calles se alternan indiferentemente funciones terciarias y residenciales, llenos y vacíos, cuerpos recubiertos por un manto herboso, grandes filas arboladas, en una oscilación entre forma artificial

---

<sup>152</sup> R. Gabetti, A. Isola, “Nuovi valori per l'ambiente”, en *Domus*, n° 700, Milano 1988, págs. 17-28.

<sup>153</sup> “*David Hume, ancor prima della metà del Settecento, aveva affermato la priorità degli istinti e dei sentimenti, la prevalenza di un gusto (taste), inteso come qualità soprattutto individuale: per passare al mondo delle idee, l'uomo doveva servirsi soprattutto della memoria e dell'immaginazione. Sono ancora, dopo due secoli e mezzo, questi i paradigmi per il progetto*”. R. Gabetti, A. Isola, “Nuovi valori per l'ambiente”, op. cit.

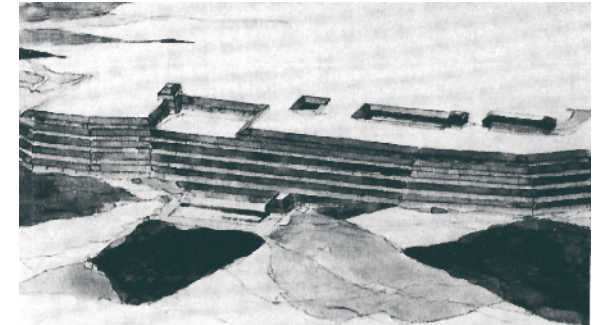
y forma natural, entre figuras arquitectónicas y figuras territoriales, que llega a poner en crisis la consolidada contraposición naturaleza/artificio. La abstracción del dibujo permite la serie, pero al mismo tiempo define la orientación, y abre la implantación de múltiples posibilidades y valores simbólicos, no jerárquicamente ordenados. En el interior de la unidad de signo la heterogeneidad del crecimiento es acogida y contenida. El proyecto no define volumetrías no prescribe formas arquitectónicas, aporta una dirección a los asentamientos, se hace disponible a la alternancia de las tipologías de implantación (y de los lenguajes), a imágenes contradictorias, a continuos ajustamientos. El proyecto de paisaje se abre a un proceso sólo parcialmente controlable por los eventos. En su célebre axonometría, los autores insertan en las mallas de la espina los edificios proyectados “a la manera de” arquitectos famosos, de ese modo se franquea definitivamente el problema representativo del lenguaje.

La misma dialéctica del proyecto del *Club Méditerranée* se reencuentra, más tarde, en el complejo de residencias y negocios Concanave en Sestrièrre (1974-80) donde una sección degradada, semisubterránea, se coloca en los pliegues de la orografía para cubrirse de “*paralelas ondas de vidrio que reflejan el cielo y juegan con la nieve*”.<sup>154</sup> Como siempre la relación natural-artificial se define a través de una imagen sintética que materializa las curvas de nivel, implantándose sobre la pendiente y al mismo tiempo ejerce una amable “*violencia sobre el escenario en el cual es insinuada la punta de los pies*”.<sup>155</sup>

La artificialidad del proyecto emerge en este caso en la connotación tecnológica del alzado-edificio, donde el abundante uso del metacrilato en la cubierta continua de las logias de las habitaciones y la aplicación inusual del *guard-rail* que limita la acera-techo pensado como directa extensión de la carretera de vehículos. Los arquitectos comentan la naturalidad del asentamiento, evidenciado por la absoluta fidelidad a la conformación del terreno (cuyas extremidades se difuminan también aquí

<sup>154</sup> “*parallele onde di vetro che spechiano il cielo e giocano con la neve*”. F. Cellini, C. d'Amato, Gabetti e Isola. *Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1990, pág. 48.

<sup>155</sup> “*una cortese violenza sullo scenario in cui si è insinuata in punta di piedi*”. *Ibidem*.



Proyecto para el *Club Méditerranée* en Concanave. Gabetti e Isola, 1973 y paisaje de la Riviera Ligure de Poniente

en los aterrazamientos de la pendiente) y por la continuidad material y cromática con el ambiente que lo rodea, realizada con el empleo uniforme de listones de madera sobre las largas paredes de la pendiente.

Si las paredes de cristal juegan un rol ambiguo, artificial, que representa eventos naturales, como *“las rocas que afloran sobre la concavidad de un prado” o como una “escollera transparente (...) respecto a la cual el paisaje se recompone”*,<sup>156</sup> la estructura del complejo repropone claramente la renuncia a imponer signos fuertes o demasiado reconocibles, que no sean los originados por la conformación misma de la orografía. Fragmento de un paisaje apenas modelado por la obra del hombre y por esto prolongable al infinito. La intervención ratifica la elección de una arquitectura que nace de la tierra y en la tierra; una elección por lo demás, evidenciada también aquí, como en Ivrea y en el hotel en Sestrière, por el uso de un aparato distributivo que configura la parte alta del edificio como nivel del terreno.<sup>157</sup>

La “pasión de la noche” que pone en fuga el día “que todo distingue y separa” se reconduce entonces a esa complejidad de lo esencial que interpreta con inteligencia y sensibilidad temas transversales del paisaje de la arquitectura. Temas que introducen sus raíces no sólo en la dimensión “territorial” o “geográfica” de la intervención, sino sobre todo en una pluralidad de referencias críticas, estéticas, arquitectónicas en las que convergen la representación del paisaje, así como motivaciones diversas: desde reflexiones, presentes de forma continua en la obra de los dos arquitectos, sobre la estética de lo pintoresco, a las confrontaciones con el *earth art* y el *land art*; de las transposiciones impresionistas y cézannianas sobre las relaciones primer plano-fondo y sobre los efectos de luz y color, a la recurrente referencia –sutilmente expresada– a la poética de lo sublime, evidente en el carácter “no-finito” de sus edificios, en el

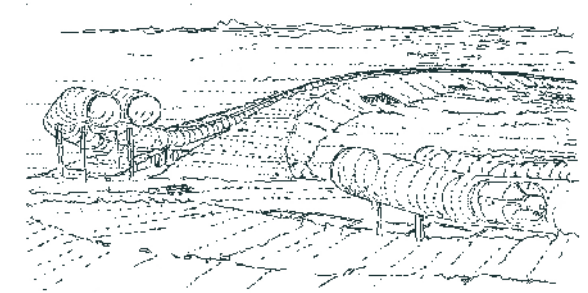
---

<sup>156</sup> *“le rocce che affiorano sopra la concavità di un prato”*, o como una *“scogliera trasparente (...) rispetto alla quale il paesaggio si recompone”*. *Ibidem*.

<sup>157</sup> Cfr. P. Gregory, op. cit., págs 90-100.

tema de la “infinidad artificial” e incluso en aquella coincidencia entre el entrar y el descender, que reforzando el paso de la luz a la oscuridad representa otra posible connotación.

También el proyecto de asentamiento en Candiolo, con un diámetro de un kilómetro elegido por los arquitectos porque es “visible desde la luna”, comparte junto con los proyectos antes analizados, muchos de los temas desarrollados por la cultura arquitectónica de los años sesenta y setenta, incluidos dentro de la discusión sobre la “forma del territorio” –y, por tanto, sobre la identidad del lugar y sobre la dimensión geográfica de la nueva escala del proyecto– Sin embargo, la investigación de Gabetti e Isola es bastante más compleja y articulada. La elección de una inmersión en la Naturaleza, de una definición poco perceptible de la arquitectura, que no se sobrepone al territorio pero que parece originar y germinar de aquél, constituye ya de por sí una respuesta diversa de otras experiencias coetáneas: no sólo reconduce la arquitectura al acto primordial del ‘recinto’ que ‘señala’, más que dominar un sitio (los *cromlech* de Avebury y de Stonehenge son una referencia explícita) expresa, incluso a través del eficaz realismo representativo de la forma, “un dejar ser” del territorio, una tranquila presencia que no se impone, llevada a aquella fusión figura-fondo que constituye una de las fundamentales características de la visión moderna.<sup>158</sup>



Concurso para el *Centro Direccional Fiat* en Candiolo, Turín. Gabetti e Isola, 1972-73

Izquierda: Restos de ciudad de planta central de inspiración astronómica en Koy-Krylgan Kale (Khawarizin) siglo II a. C.

Centro: *Paisaje meridional*. J. H. W. Tischbein, 1799

Abajo: Núcleo urbano de Monteriggioni (Italia)



<sup>158</sup> Cfr. P. Gregory, op. cit., pág. 99.



Junto al tema de modelar el suelo y trabajar con la tierra, percibida y restituida en las vistas a vuelo de pájaro, la recurrente presencia de temas exquisitamente ligados a la imagen sensible y mental del paisaje, es la que revela la dimensión poética de la arquitectura de Gabetti e Isola. La continuidad y hasta la inversión figura-fondo, la captura del infinito, la sabia dirección de la ondulación de la luz que hace visible y perceptible las variaciones de la atmósfera, transfiguradas en una ‘impresión’ compleja de gran síntesis expresiva y las reflexiones sobre lo pintoresco y lo sublime, subrayan una inmediata y a la vez sofisticada metáfora del paisaje, cuya transposición preferentemente figurativa sucede en el interior de una experiencia visual, perceptiva, emotiva, existencial, que permite hacer visible lo invisible, porque el retorno a la Naturaleza “*es imposible, pero existe y todavía una vez más lo experimentamos*”.





PARTE TERCERA

## **LA REFERENCIA DEL PAISAJE**





THE  
Palm  
frond  
is a  
natural  
work of  
art.  
It is a  
masterpiece  
of  
nature's  
design.  
The  
frond  
is a  
symbol  
of  
strength  
and  
resilience.  
It is a  
reminder  
of the  
power  
of  
nature.  
The  
frond  
is a  
work of  
art  
that  
inspires  
us to  
create  
our  
own  
masterpieces.  
It is a  
reminder  
of the  
power  
of  
nature.  
The  
frond  
is a  
work of  
art  
that  
inspires  
us to  
create  
our  
own  
masterpieces.

## VII. La abstracción del paisaje

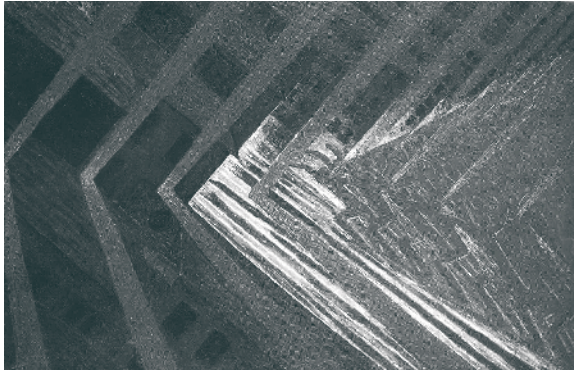
La consideración del paisaje en diferentes artes y disciplinas contribuye, como se ha visto, al conocimiento del valor y la identidad de un lugar. *“La pintura, la fotografía, la cinematografía, la fotogrametría son instrumentos fundamentales de conocimiento del paisaje (...) Tienden a destacar los caracteres estructurales por medio de la interpretación o de la excepcionalidad de la visión”.<sup>1</sup> Por esta razón son contribuciones relevantes para las lecturas del arquitecto. Son interpretaciones a veces tan densas que transforman la mirada que una sociedad o un individuo tienen hacia lo que le rodea, desde el momento que “las conquistas de las artes son, más allá que nuevos hechos, conquistas de nuevos puntos de vista sobre la realidad y en este sentido modificaciones de nuestras estructuras perceptivas, más que interpretativas”.<sup>2</sup>*

Lo recuerda Augustin Berque, el paisaje es el punto de vista, la mirada que nosotros reproponemos sobre el mismo. La realidad con la que nos enfrentamos es una interpretación, lo que percibimos como paisaje depende de nuestro punto de vista, del contexto cultural que guía la selección de una

---

<sup>1</sup> *“la pittura, la fotografia, la cinematografia, la fotogrammetria sono strumenti fondamentali di conoscenza del paesaggio, in quanto rappresentazioni. Esse tendono a rilevarne i caratteri strutturali per mezzo dell'interpretazione o dell'eccezionalità della visione”*. V. Gregotti, “Progetto di paesaggio”, en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, pág. 2.

<sup>2</sup> *“le conquiste delle arti sono, oltre che nuovi fatti, conquiste di nuovi punti di vista sulla realtà ed in questo senso modificazione delle nostre stesse strutture percettive, oltre che interpretative”*. V. Gregotti, “Progetto...”, op. cit., pág. 3.



*El motín.* Lucio Russolo, 1911

realidad estratificada a la que le daremos sentido.<sup>3</sup>

Desde las vanguardias, el conocimiento de la realidad ha sido filtrado por la interpretación de la representación, *“ya está perdida la ilusión atmosférica del paisaje, aquel horizonte casi mitológico en el que el artista había preparado las técnicas de activación de un ‘ver contemplativo’, cuya dinámica permanecía encerrada y limitada en el bloque asegurado de la representación”*.<sup>4</sup> Una de las primeras corrientes de vanguardia del siglo XX, el futurismo, propone una mirada diferente, recomponiendo una realidad basada en la velocidad y en el dinamismo, donde el movimiento como objeto representado es transpuesto sobre la tela y la materia modelada.

El cubismo lo hizo más evidente a continuación. Su fragmentación de formas representa ya de por sí una imagen mental del autor, una descomposición de la realidad sucede por elementos geométricos que provocan un reconocimiento y recomposición. En el cubismo, hay, *“una exigencia de reconstruir la imagen de la Naturaleza con la ayuda de la memoria visual, del tiempo, de la mente formadora (...) una sedimentación de actos perceptivos ejercitados sobre lo real y restituidos modificados en el trabajo mental del análisis y de la síntesis pictórica”*.<sup>5</sup>



*La meditación de la mañana.* Giorgio de Chirico, 1912

---

<sup>3</sup> “le sens de la nature, et plus particulièrement le sens du paysage, pour une large part, sont une élaboration culturelle ; c’est-à-dire qu’on l’apprend. Il faut ‘sortir de la sauvagerie’ acquérir certaines manières de dire, de voir, de sentir, et alors seulement l’on pourra jouir du paysage, apprécier la nature comme il convient”, y continua Berque : “Ce ne pas à ce niveau, physiologique, que se situe le problème ; c’est à celui de l’interprétation que les diverses cultures font de leur environnement. On cette interprétation –ce que, par exemple, nous percevons en termes de paysage– est forcément typée, datée, insert dans le contexte singulier d’un certain mode de vie”. A. Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1994, págs. 15 y 17.

<sup>4</sup> “è ormai perduta l’illusione atmosferica del paesaggio, quell’orizzonte quasi mitologico in cui l’artista aveva allestito le tecniche di attivazione di un ‘vedere contemplativo’, la cui dinamica rimaneva presa e costretta nel blocco rassicurante della rappresentazione”. C. Cerritelli, “La conoscenza del paesaggio tra avanguardia e non-avanguardia”, en VV.AA., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Electa, Milano 1981, pág. 32.

<sup>5</sup> “un’esigenza di ricostruire l’immagine della natura con l’aiuto della memoria visiva, del tempo, della mente formatrice (...) una sedimentazione di atti percettivi esercitati sul reale e restituiti modificati nel lavoro mentale dell’analisi e dell’analisi pittorica”. C. Cerritelli, op. cit., págs 33.

A través de las vanguardias se reestablece, paradójica y definitivamente, una nueva relación entre sujeto y objeto, entre paisaje y arquitectura, en la que el artificio determina un lugar. Dice Giorgio de Chirico: *“el paisaje, cerrado en la arcada de un pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico, porque se solidifica y es aislado del espacio que lo rodea. La arquitectura completa la Naturaleza. Fue éste un progreso del intelecto humano en el campo de los descubrimientos metafísicos”*.<sup>6</sup>



Dos fotos aéreas y *Rift* de Michael Heizer, 1968

Algunas de las investigaciones más activas entre los años sesenta y setenta y, en particular, en el campo del arte, de la fotografía y del cine, se enfrentan específicamente con la observación e interpretación de la realidad geográfica, natural y antropizada. Estas experiencias son importantes para la disciplina arquitectónica, no tanto por su valor figurativo como por la experiencia cognoscitiva

---

<sup>6</sup> *“il paesaggio, chiuso nell’arcata di un portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafisico, perché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L’architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell’intelletto umano nel campo delle scoperte metafisiche”*. G. de Chirico cit. en C. Cerritelli, op. cit., pág. 34.





Cementerio resituado, El Mirage, Dry Lake. Dennis Oppenheim, 1978



Caminando en círculo, Pingdon, India. Richard Long, 1984

que estas disciplinas ofrecen para la lectura de lo real. Lo que André Corboz denomina “transferencia conceptual” que significa que “*un paradigma o un procedimiento que ha dado prueba de su eficacia en otro contexto es utilizado tal y cual (o es adaptado) en una situación inédita*”,<sup>7</sup> lo que también podríamos denominar como analogía, algo completamente diferente del ser lingüístico.

Una de las consecuencias más relevantes que tuvo el *Land Art* europeo, o el *Earthwork* americano,<sup>8</sup> fue la diferencia que establecieron entre la representación del paisaje (que genera un objeto artístico que el espectador debe contemplar) y la intervención en el paisaje. Esta última no produce una obra de arte sino un escenario donde se produce un acontecimiento. Por acontecer se entiende la propia experiencia del sujeto, incluso su propio percibir, si bien éste requerirá un cambio de mirada que alterará sustanciosamente su código cultural y hasta su noción de “lo real”. Lo que determinó el carácter de estos fenómenos artísticos fue su concepto de arte y sus reflexiones en torno al espacio y al tiempo.<sup>9</sup> En sus obras no hay representación de la Naturaleza, sino identificación entre arte y Naturaleza: el arte asume la escala de la Naturaleza transformándola en imagen. Se establece una sobreposición y coincidencia entre arte y paisaje por la cual el arte no tiene ningún otro valor que no sea él mismo: “*no representa el paisaje: es paisaje*”.<sup>10</sup> Los artistas, en un claro acto de rebelión a la formalidad y rigidez del mundo de las galerías de arte, se van a la Naturaleza para reivindicar la importancia de la fisicidad de la obra de arte.

---

<sup>7</sup> “*un paradigma o un procedimiento che ha dato prova della sua efficacia in altro contesto viene utilizzato tale e quale (o viene adattato) in una situazione inedita*”. A. Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998, pág. 163.

<sup>8</sup> Según Javier Maderuelo: “*Mientras el término land art se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte, la palabra earthwork supone una actitud de fuerza, indica un trabajo, y se refiere a un acto, a una transformación ejercida sobre la tierra (...) Mientras que los europeos (...) pasean por el campo con el atavismo, más o menos consciente, de aquella idea de pretender mejorar la naturaleza alterando su aspecto natural lo menos posible, (...) los artistas americanos sienten la necesidad prepotente de mostrar su poder y su fuerza frente a la naturaleza intentando dominar aquellos parajes más indómitos*”. J. Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1996, pág. 16.

<sup>9</sup> Cfr. T. Raquejo, *Land Art*, Nerea, Hondarribia 1998.

<sup>10</sup> “*elle ne représente pas le paysage: elle est le paysage*”. A. Berque, “La transition paysagère comme hypothèse de projection pour l'avenir de la nature” en A. Roger, F. Guery, *Maitres & protecteurs de la nature*, Seyssel 1991, págs 226-227.

Este conjunto de trabajos artísticos, que no constituyen un estilo, ni una tendencia y son agrupados genéricamente con el nombre de *Land Art*, estaría más relacionado con el *conceptual art* o el *action art*. La obra tiene un carácter efímero y en sí no es el centro estético de atención, por lo que el denominador común radica en la predominancia del carácter procesal de la obra y en la exigencia al espectador, cuya participación no debe ser meramente visual, ni contemplativa, sino más bien especulativa. La intervención que los artistas del *Land Art* desarrollan en la Naturaleza podría entenderse como un detonante que acelera o hace visible las fuerzas que impulsan los procesos atmosféricos y geológicos.

El valor fundamental de las obras de Richard Long, Donald Judd, Walter de Maria, Michael Heizer, Richard Serra entre otros, es la capacidad de enfrentarse de otro modo con lo infinito de la Naturaleza. Resquebrajada la unidad armónica entre hombre y Naturaleza, la experiencia artística descubre otra identidad, una energía indomable en su inmensidad con la que es necesario enfrentarse. *“El lugar no está presente ya antes del puente. Es cierto que antes de que esté puesto el puente, a lo largo de la corriente hay muchos sitios que pueden ser ocupados por algo. De entre ellos uno se da como un lugar, y esto ocurre por el puente”*.<sup>11</sup> Líneas mínimas, esenciales, extremas, absolutas, en las obras *Land Art* son capaces de confrontarse y sólo así dialogar con la inmensidad del paisaje, conferirle una escala, una medida. La obra reduce a la esencia el gesto artificial.

Por ejemplo, Walter de Maria dibuja un rectángulo de una milla por un kilómetro en *Lighting Field* en Quemado (Nuevo México, 1974-77) una malla planimétrica basada sobre la repetición de 400 postes en acero. Aquí el acto artístico funda un lugar físico en el desierto de Nuevo México, no sólo dibujando una geometría, sino interactuando con la Naturaleza, en puntos de atracción de fuerzas eléctricas en los violentos temporales en el desierto. El artista en su *Lighting Field* recoge la tradición de lo sublime romántico que rompió con la lectura clásica de la Naturaleza. Con el sublime romántico los artistas reivindicaron una Naturaleza dinámica, expansiva, vigorosa, salvaje, e incluso agresiva o destructiva. La tormenta de Walter de Maria ya no se trata de la

---

<sup>11</sup> M. Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos*, trad. esp. E. Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona 2001, pág. 114. (*Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954)



*The Lighting Field*, Nuevo México. Walter de Maria, 1977

representación de un paisaje sino de la construcción de uno, empírico-real. El *Land Art* rompe con la tradición, pero particularmente con la pintura de paisaje, pues ya no tratará de sentir lo sublime en la Naturaleza, ahora querrá sublimar la Naturaleza. Para el artista una cosa muy distinta es pintar o representar un paisaje, y otra estar en el paisaje, ser parte de él. En el primer caso el artista actúa conforme al recuerdo o memoria de la sensación, en el segundo trabaja mientras experimenta. El énfasis radica en las relaciones que se producen entre la obra y el sujeto que lo experimenta, por ello, el lugar ostenta el privilegio de la experiencia estética.<sup>12</sup>

Sugiere Richard Serra que en el *Land Art* los elementos escultóricos actúan como barómetros para leer el paisaje. De esta forma la obra de arte hace evidente los caracteres del lugar, su inmensidad, su topografía, su materialidad, y todo es desvelado a través de la unicidad del hecho artístico. Parafraseando a Heidegger, logra determinar un lugar, definir las relaciones espaciales y perceptivas, delimitar un contexto, aislando y descontextualizando una propiedad que de esta forma se hace manifiesta.

Para Richard Long, el lugar es parte de la obra y desempeña un papel primordial en el proceso. El lugar se impone e impone sus reglas de comportamiento y de acceso, el paisaje está asilvestrado y exige del artista, cuanto menos, una transformación de sus costumbres. Long descubre el lugar como un hombre primitivo, y para ello, tiene que ser capaz de escucharlo y sacar a la luz lo que permanece oculto en él. Mediante la intuición y la observación detecta elementos formales del paisaje que le ayudan a presentir el espacio en el territorio y descubrirlo mediante su intervención. Cada lugar requiere una intervención única, de tal forma que la escultura allí construida no podría estar en otro sitio, ya que es un complemento del lugar y de lo que allí sucede. “*Se trata no de crear espacios sino de espaciar*”.<sup>13</sup> Para Richard Long, los materiales de sus acciones no son sólo objetos, son documentos de sus viajes por los lugares del mundo que ha visitado, algo que



*Sun Tunnels*, Great Bassin Desert, Utah. Nancy Holt, 1973-76

---

<sup>12</sup> T. Raquejo, “Paisaje y Memoria: Imágenes de la Tierra en el Land Art”, en VV.AA., *Visiones del Paisaje*, M. A. Hermosilla Álvarez ed., Córdoba 1999, págs. 85-97.

<sup>13</sup> T. Raquejo, “Paisaje y Memoria...”, op. cit., pág. 88.

recuerda la consideración que tienen los dibujos para algunos arquitectos contemporáneos como Miralles o Zumthor. Richard Long elude claramente el problemático tema de la representación de la Naturaleza: “*Mi obra es real, ni ilusoria, ni conceptual, trata de piedras reales, de tiempos reales, de acciones reales*”.<sup>14</sup>

A estas alturas, el hombre contemporáneo no sólo ha aceptado su naturaleza fenomenológica, sino la energía de un devenir que ya poco tiene que ver con las leyes que sustentaban el universo físico newtoniano y, por tanto, con una concepción unitaria del sujeto. En este sentido, las teorías que sobre el origen del universo y su destino que se estaban gestando entonces inspiraron las intervenciones de algunos artistas. La idea de tiempo cíclico resultó estar en sintonía con los artistas del *Land Art* ya que, a través de sus intervenciones en la Naturaleza —especialmente a través de las que reclaman la presencia del laberinto— proponen una superposición de tiempos donde el pasado, el presente y el futuro tuvieran cabida simultáneamente. La idea de espacios polimórficos y tiempos superpuestos forma parte de la tradición del laberinto. El laberinto, como se ha visto, es uno de los arquetipos culturales más antiguos. En el laberinto, las leyes físicas newtonianas dejan de funcionar, y los espacios se pliegan y repliegan por arte de magia enviando al sujeto a distintas épocas de su vida, la unidad del universo se había fracturado dejando paso a una pluralidad de mundos difícilmente compatibles.

El libro *La Configuración del tiempo* de Kubler (1962) fue fundamental para estos artistas. En él, el autor visualiza la red del tiempo artístico como una estructura de espirales cuyos segmentos unen puntos del pasado, presente y futuro, lo que explicaría que algunas obras del presente tengan un aspecto semejante a otras del remoto pasado y se proyecten como modelo futuro.<sup>15</sup> Lévi-Strauss observó que cuanto más avanza la sociedad tecnológica de nuestro tiempo, tanto más es capaz de entender el pensamiento del hombre primitivo. A través de su relación con la Naturaleza, el

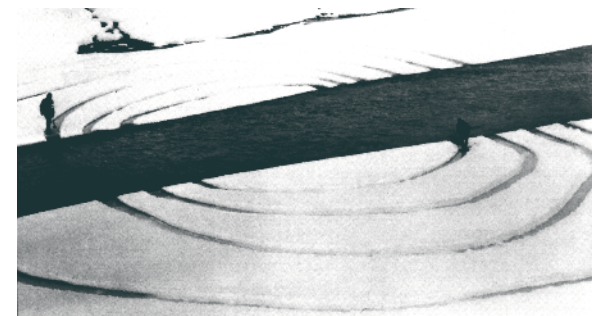
---

<sup>14</sup> R. Long, cit. en J. Maderuelo, op. cit., pág. 39.

<sup>15</sup> G. Kubler, *La Configuración del tiempo*, trad. esp. J. Luján, Nerea, San Sebastián 1988. (*The Shape of Time. Remarks on the history of things*, New Haven, London 1962)



*Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah. Robert Smithson, 1970



*Anillos anuales*, Maine-Claine. Denis Oppenheim, 1968



artista se asocia a un mundo remoto, el de sus orígenes primitivos. Este aparente regreso a culturas primigenias no ha de entenderse como una proyección nostálgica del pasado, sino como una mirada crítica que revisa la actualidad con cierta sospecha. A través de sus intervenciones, el artista cuestiona el concepto no ya sólo de arte, sino de cultura, progreso, ciencia y hasta de realidad que el hombre asume cotidianamente. En este sentido, lejos de añorar un paraíso perdido, el *Land Art* caminaba de la mano del progreso y crecía al amparo de las investigaciones científicas y antropológicas que empezaban a romper esquemas explicando los orígenes del mundo. La relación con la Naturaleza no habría de entenderse como un regreso nostálgico a los orígenes de la humanidad, sino más bien como una alarma que se dispara para indicarnos que todavía somos tal y como fuimos y que en ese ser radica misteriosamente las posibilidades de nuestro futuro.<sup>16</sup>

La vida, como el arte, es un instante y un proceso. Éste exige al observador una participación activa, por eso ahora ya no puede limitarse a contemplar la obra pasivamente, ya que no la puede abarcar con su mirada de un solo golpe de vista, ni desde una posición fija; ahora tiene que recorrerla. Le exige pues, que se mueva y altere sus puntos de vista, pero también que se transforme en ese recorrido, es decir, que tenga la capacidad de verse a sí mismo, de constatar que su sistema perceptivo no es sino un instrumento que determina la realidad que ve y conoce. En este caso, el observador aparece como el constructor de la realidad coincidiendo así con los efectos que se deducen del fenómeno de la indeterminación en el universo cuántico.



*Non-site (Essen Soil and Mirror)*. Robert Smithson, 1969

Robert Smithson se sentía atraído por estas teorías físicas sobre el tiempo y el espacio, para él la obra de arte debía liberarse del tiempo cronológico, romper los límites del espacio newtoniano, expandirse en un tiempo propio del espacio estelar, donde la materia pudiera viajar por el túnel del tiempo visitando simultáneamente el presente, el pasado y el futuro. Según Maderuelo, “*la aportación de Robert Smithson al abandonar la idea de un arte objetual fue fijarse en el valor del lugar, del sitio, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio*”.<sup>17</sup> Para

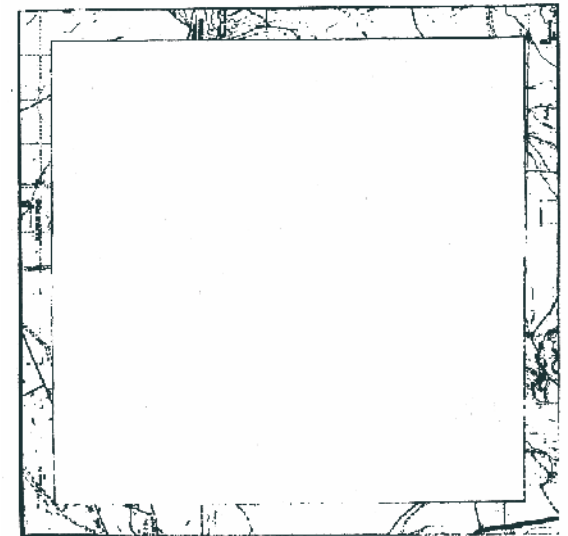
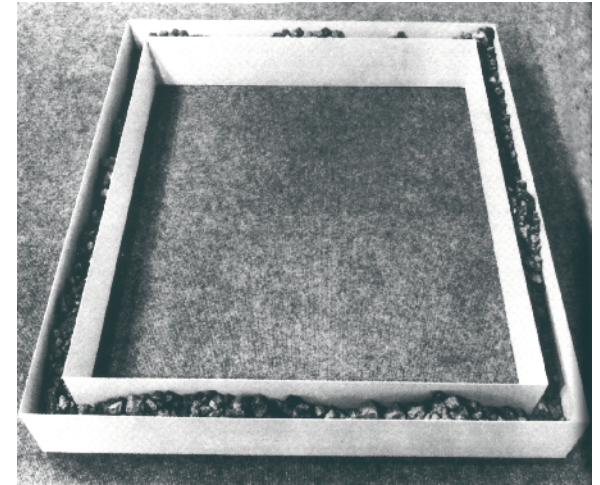
---

<sup>16</sup> T. Raquejo, “Paisaje y Memoria...”, op. cit., pág. 92.

<sup>17</sup> J. Maderuelo, op. cit., pág. 19.

Robert Smithson la dialéctica entre fuera y dentro es especialmente significativa. El binomio interior-exterior cobra un significado estético que lo resume en otro formado por lo abstracto y lo natural. Ésta es la base de su compleja teoría sobre el *site* y el *non-site* representada en varias de sus obras en las que utiliza de forma sistemática el espejo. Para Smithson el espejo es, a la vez, un contenedor –una superficie o *non-site*– y sus reflejos –*site*–. Según el artista americano, el espejo es, en sí mismo, una abstracción atemporal y los reflejos son ejemplos efímeros que eluden conformarse. “*Los objetos son espacios simulados, son el excremento del pensamiento y del lenguaje...son los fantasmas de la mente*”.<sup>18</sup> Pero, recordando a Baudelaire cuando criticaba a los cartógrafos, la verdadera ficción erradica la falsa realidad, por eso el arte trabaja sobre lo inexplicable, trabaja con la no-existencia de las cosas, con el objeto desestructurado, con el no-objeto.

Con los espejos, la dialéctica de Smithson entre espacio abierto o exterior y el cerrado o interior cobra una nueva dimensión, ya que si fuera de la galería de arte dispone los espejos de forma irregular para destruir la ilusión del mundo veraz, dentro lo hace de forma regular. El espejo refleja lo que allí no hay, ya que el material crudo que lo acompaña lo trae de fuera; y lo hace dentro del espacio ortogonal, medible y racional. Su objetivo es la reverberación nítida y clara de lo ausente para, reflejar la acción del propio espejo y confeccionar así toda una metáfora crítica del arte como “doble”. En su obra *No-lugar Mono Lake*, el espacio del mapa está vacío, solo está el marco que lo limita sin centro. El *No-lugar* alude en este caso a la incapacidad de ver, un no-lugar es también un material que no puede divisarse. Además para Smithson, uno de los sentidos del no-lugar es el proceso de desmaterialización que se lleva a cabo con respecto a la naturalidad del lugar, que desaparece por abstracción. Sus no-lugares implican, de alguna manera, una crítica al arte tradicional, que ha basado su existencia en la mirada, en la contemplación. Su no-lugar es un no al arte visual. En esta obra introduce, además, un sentido diferente de no-lugar, al utilizar este concepto como sinónimo del no-espacio.



Contenedor y mapa del *Non site*, Mono Lake. Robert Smithson, 1968

<sup>18</sup> T. Raquejo, *Land Art...*, op. cit., págs. 81-83.

En el caso de la obra *Shift* de Richard Serra, éste se interroga sobre los significados originales de la implantación sobre el territorio y mide el tema evidente-escondido, realidad-apariencia, en una relación entre una Naturaleza doméstica, una superficie de hierba y un artificio elemental de muros clavados en el terreno. Los muros metálicos de Serra hacen evidente la topografía natural con un hecho artístico; *“el lugar está definido y no representado (...) La disposición de todos los elementos estructurales en campo abierto conduce la atención del visitante a la topografía del paisaje a la vez que el paisaje se recorre”*.<sup>19</sup> La obra de Serra, más allá de establecer una relación entre hombre y Naturaleza, define la modalidad de experimentación del hombre que se mueve en el espacio. De hecho, *“lo que quería era una dialéctica entre la percepción humana de un lugar en su totalidad y la relación del hombre con el campo sobre el que camina”*,<sup>20</sup> condensando de esta forma la percepción de lo local en el interior de lo global y, al mismo tiempo, el carácter fenomenológico del conocimiento del ambiente que nos rodea. La relación entre artificio y Naturaleza se hace evidente. El cambio es, en este sentido esencial: el arte ya no consiste en contemplar un objeto, sino en experimentar nuestra naturaleza en él.

Para los artistas del *Land Art*, la obra tiene poco que ver con el resultado que se percibe. El hecho artístico no reside en una efímera espiral impresa en la arena; es un proceso interminable donde se combina todo: el lugar, la situación, el tiempo atmosférico, el artista y cada cosa de lo que en ese momento sucede, de tal manera que el arte ya no puede limitarse a su carácter objetual. *“La Naturaleza ha sido transgredida como modelo biológico, mimético e incluso referencial, por ello, su espacio ya no representa sino que es experimental. Y sólo interesa en la medida en que sirve de escenario para la confluencia de los aconteceres en un instante donde el pretérito y el futuro como proyecciones egocéntricas no tienen razón de ser”*.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> *“the site is redefined not represented (...) The placement of all structural elements in the open field draws the view’s attention to the topography of the landscape as the landscape is walked”*. N. Ventura, *Lo spazio del moto*, Laterza, Roma-Bari 1996, pág. 18.

<sup>20</sup> *“what I wanted was a dialectic between one’s perception of the place in totality and one’s relation to the field as walked”*. R. Serra, cit. en R. E. Krauss, *Richard Serra Sculptures*, The Museum of Modern Art, New York 1986, pág. 30.

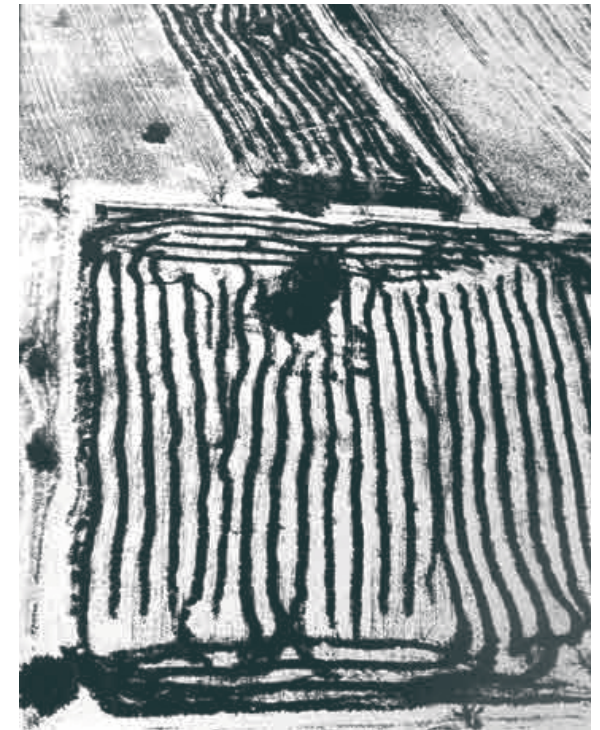
<sup>21</sup> T. Raquejo, *“Paisaje y Memoria...”*, op. cit., pág. 97.

Pero el paisaje no es sólo experimentado espacialmente yendo directamente al lugar transformado, sino también a través de la fotografía, cargada ahora de un nuevo valor figurativo inédito. La fotografía contemporánea ocupa también un papel de instrumento de exploración y conocimiento del territorio y del paisaje, acompaña a los planes urbanísticos y proyectos, hasta convertirse en presencia obligatoria, fotogramas casi canónicos, nuevos lugares comunes presentes en el imaginario de los arquitectos, hay que recordar que Barragán proyectó los *Jardines del Pedregal* sobre una fotografía aérea, no sobre un plano. Y con la fotografía, el paisaje vuelve a ser paisaje visual, hecho de forma y, además, justo en aquellos lugares de los que la tradición estética de la cultura tendía a huir: periferias urbanas, márgenes desechos entre ciudad y campo, *terrain vagues* y territorios abandonados, infraestructuras, nuevos lugares del habitar, del comercio y del consumo. La visibilidad del nuevo paisaje que la fotografía coloca a la atención de arquitectos, y del que la propia fotografía define los cánones estéticos e interpretativos, asume en seguida los contornos de lo múltiple, del fragmento, de lo heterogéneo. La estratificación de trazas y de usos, el cruce de poblaciones y modos de ocupación del espacio, las prácticas informales y lenguajes codificados, la rapidez de los cambios de las nueva urbanizaciones, parecen encontrar en el disparo fotográfico el *médium* apropiado.<sup>22</sup>

En los años cincuenta, la fotografías de diversos artistas demuestran que el investigador transforma todo lo que toca. Antes de su intervención, los elementos del objeto están dispersos, recíprocamente extraños. Es el fotógrafo el que determina las relaciones, creando un campo donde se establecerán y adquirirán un significado. La obra fotográfica de Giacomelli, por ejemplo, como la experiencia del *Land Art*, elimina la complejidad de la realidad para reducirla a lo mínimo y hacerla inteligible. La creación de sentido no sucede por adicción, dando al mundo un valor que le falta, sino por sustracción, quitando a la realidad su exceso de complejidad y haciéndola simple y unívoca.

---

<sup>22</sup> En 1980 Gabriel Basilico, Gaddo Morpurgo e Italo Zannier organizan en Bolonia la exposición *Fotografia e immagine dell'architettura*. En 1981 tiene lugar en Bolonia la exposición *Il paesaggio. Immagine e realtà*. La Asociación Bilbao Metrópoli 30 organizó una exposición de fotografía, en el año 1993, con obras sobre Bilbao encargadas a autores como Gabriele Basilisco, John Vink, Carlos Cánovas, John Davies, Bruce Gilden y Carlos de Andrés. Sobre la relación entre fotografía y paisaje véanse entre otros: A. Schommer, *Paisajes ordenados*, Caja Madrid, Madrid 2002; VV.AA., *Sevillax15*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla 1991, etc.



*Storie della terra. La terra che muore.* Mario Giacomelli, 1955



*Emilia.* Luigi Ghirri, 1986





*Verso Lagosanto. Luigi Ghirri, 1989*



*Los Olivos, Jaén. Alberto Schommer, 2000*

Luigi Ghirri, otro fotógrafo italiano, conmemoró en 1982 su colaboración decenal con *Lotus International*, con las famosas imágenes invernales del *Cementerio de Modena* de Aldo Rossi. En la XVII Trienal de Milán, por vez primera, la fotografía tuvo un papel central y autónomo en una exposición de arquitectura. Las fotografías de Ghirri señalaron un giro en las relaciones entre fotografía y arquitectura, pasando de instrumento auxiliar a tener un discurso autónomo, de soporte documental a ser una mirada interpretativa. La fotografía desarrollará un papel creciente y decisivo al describir las nuevas mutaciones del paisaje. La despedida del paisajismo de matriz decimonónica, todavía determinante para la imagen europea entre las dos guerras, es definitiva. Como definitivo es el distanciamiento de la fotografía de denuncia social que en la etapa neorrealista exploraba —e implícitamente celebraba— la Italia de la postguerra.

En la región Emilia, doméstica y extraña, que Luigi Ghirri fotografía en 1986, el paisaje es explorado con sus trazados emergentes, acercando el pasado campesino a las formas rutilantes de lo nuevo, del bienestar, en una lectura de lo contemporáneo que intenta la difícil operación de juntar la memoria y lo nuevo. La investigación de la belleza, de la poesía, de lo ordinario y lo banal, se busca a través de procedimientos de composición queridamente abstractos, en las que la imagen tiene un valor estético autónomo, una lógica compositiva propia.<sup>23</sup> El uso del blanco y negro, la serie y los ritmos, las geometrías hechas evidentes en el caos del paisaje antropizado, son lecturas que Ghirri hace emerger gracias a las experiencias de otras artes y disciplinas: desde la geometría de las imágenes cinematográficas a los signos que entallan los territorios del *Land Art*, a los grabados de la materia de Lucio Fontana que propone una dimensión “señalética” del paisaje reinterpretando una realidad rural. Una arquitectura rural que como decía Pagano es un “*inmenso diccionario de la lógica constructiva del hombre, creador de formas abstractas y de fantasías plásticas*”.<sup>24</sup> La sinuosidad de los paisajes es restituida, pero envuelta por una red de signos y trazas, naturales y antropizadas, cuya imagen fotográfica da el carácter significativo de una estructura rítmica o como collage de diferentes texturas.

<sup>23</sup> Cfr. M. Mussini, *Luigi Ghirri*, Federico Motta, Milano 2001.

<sup>24</sup> “*immenso dizionario della logica costruttiva dell'uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spigiabili con evidenti legami con il suolo, col clima, con l'economia, con la tecnica*”. G. Durbiano, M. Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editore, Roma 2003, pág. 12.

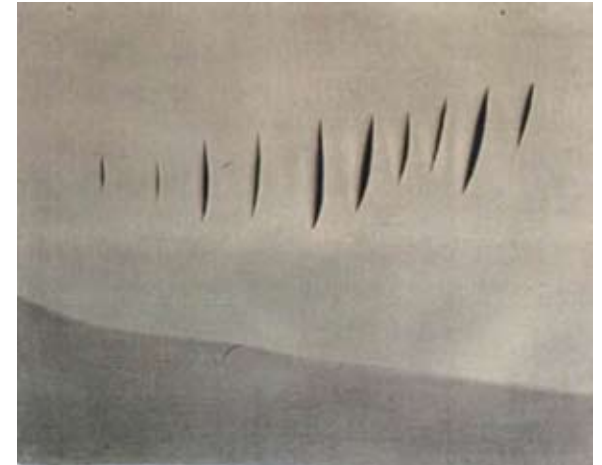
El paso al paisaje como arte, a través de lo abstracto y lo conceptual, pertenece al recorrido de un arte que, desde finales de los años sesenta, abandona la objetualidad y la búsqueda del lenguaje abstracto a favor de experimentaciones cada vez más marcadas por el sentido de un arte ambiental, nuevamente narrativo. La dilatación de la escala, la crítica a la obra entendida como “objeto”, la salida de los espacios destinados al quehacer artístico –*l’atelier*, la galería, el museo–, se abren a una inédita relación con la arquitectura y la Naturaleza, no fundada sobre una matriz estructural –las reglas de la forma, las invariantes de la percepción, los códigos del lenguaje– sino sobre una compartida actitud transformadora de contextos y lugares específicos, asumidos como material primario de la operación creativa, contexto de acción, pero sobre todo como interlocutor que dialoga en la construcción de la obra.

En la figura clave del crítico Germano Celant se cruzan, a partir de la histórica exposición de 1970 en la *Galleria de Arte Moderna* de Turín, el recorrido italiano de la *Arte Povera* –las casetas de Mario Merz, los árboles de Giuseppe Penone, las canoas de Gilberto Zorio, los tapices de Alighiero Boetti, los hierros de Jannis Kounellis– con las trazas inglesas y americanas del *Land Art* –las modificaciones geográficas de Robert Smithson, los recintos de Mary Miss, los cráteres de James Turrell, los círculos de Richard Long– donde la operación artística es el paisaje.<sup>25</sup> La *Arte Povera* utiliza el valor evocativo de residuos de objetos relacionados con los arquetipos del arte y la vida cotidiana. Lo que separa al arte minimalista de la *Arte Povera* es que el primero parte de experiencias cinestésicas elementales: color, geometría, espacio, mientras que el segundo reelabora la iconografía existente, especialmente aquella que procede del conocimiento de la historia y de la experiencia acumulada por la memoria.

El Minimalismo, definido por críticos como Clement Greenberg, Barbara Rose, Harold Rosenberg, etc., intenta retroceder hasta los límites, llevar la experiencia estética, y por lo tanto significativa, hasta las fronteras de lo insignificante y de lo obvio. Este grado cero de significación estética se resuelve basándose en la abstracción y abriendo la grieta del significado gracias a leves gestos,

---

<sup>25</sup> Germano Celant organiza en 1969 la primera muestra colectiva de los artistas del Arte Povera en la galería Sperone de Turín, y en 1970 la muestra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, en la Galleria di Arte Moderna de Turín, es comisario de la sección “Ambiente Arte” en la Bienal de Venecia de 1976.



*Concetto Spaziale Attese 59 T 9*. Lucio Fontana, 1959



*Conceptos espaciales*. Lucio Fontana, 1959-60



*Marfa.* Donald Judd



*Proyecto Jyväskylä,* Finlandia. Mary Miss, 1994

*“los movimientos o los acontecimientos que el sujeto es incapaz de e-liminar, es decir de sacar del limes, del límite”.*<sup>26</sup> El Minimalismo es la experiencia del límite en una dimensión refleja. Es estar en el límite conscientemente, por la voluntad de alejarse del centro y por el esfuerzo de desaparecer en territorios nunca cultivados. El límite es subjetivo, no existen límites fijados de una vez por todas, el límite surge en el mismo momento que se tiene una experiencia individual, acercándose a él y arriesgando la propia identidad. Para los minimalistas se trataba de regresar al punto cero, a un grado cero de la escritura, como el famoso texto de Roland Barthes de 1953, a partir del cual construir, cautelosamente, unos mínimos significados estéticos.

Para los minimalistas la obra no apela ni evoca nada que no sea ella misma, es autoreferente, las obras de Donald Judd o Dan Flavin tienen sólo un componente material que las delimita. La obra de arte empieza y acaba en ella misma y sólo explica su materialidad, su carácter factual, su evidencia. Por el propio carácter y fin de la arquitectura, pocas obras o ninguna se podría considerar verdaderamente como minimalistas, a pesar de su manifestada adhesión a esta corriente del arte. El producto arquitectónico necesariamente tiene que estar referido a una necesidad concreta, de índole funcional, constructiva, contextual, etc. Si es verdaderamente autoreferente, deja de ser arquitectura para convertirse en escultura o pintura. Dice Quetglas: *“La obra minimalista detiene la imaginación, no la estimula. La obra minimalista no puede ser imaginada: no forma parte de las proyecciones de un imaginario constituido, no pertenece al mundo del espectador. ¿Pertenece el espectador al mundo de la obra minimalista? La obra minimalista no se da a conocer”.*<sup>27</sup>

La importancia que para la arquitectura contemporánea tienen las experiencias del *Land Art*, es que éste modifica sustancialmente su forma de mirar, la forma de *actuar* de los arquitectos en relación al paisaje. Aunque las obras de los artistas *Land Art* no tengan nada de abstracto, permiten al arquitecto abstraer el paisaje, verlo como el lugar en el que es posible una *acción*. En

<sup>26</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1995, pág. 136.

<sup>27</sup> J. Quetglas, *Pasado a limpio, II*, Pre-textos de arquitectura, Demarcació de Girona, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona 1999, págs. 44-45.

este sentido, un antecedente del *Land Art* es el *happening*, cuyo más importante representante y difusor fue el compositor John Cage. Para este artista americano, la música es acción, y como dice Maderuelo, “*lo importante es la acción y no el resultado*”<sup>28</sup>. Un concepto que está en la base y origen de esta investigación sobre el proyecto de arquitectura y su relación con el paisaje.

## 1. El paisaje de los no-lugares

En el emblemático año 1968 aparece el libro *Diferencia y repetición*<sup>29</sup> de Deleuze que es concebido como una salida a la rigidez del pensamiento estructuralista y también a “*la descomposición del carnaval posnietzscheano*”.<sup>30</sup> Deleuze introduce la idea de la repetición y la diferencia. La repetición como novedad, como mecanismo de libertad, de muerte y vida, la repetición como voluntad, la repetición como nueva moral más allá del hábito y de la memoria. Una repetición que sólo se tensa con las grietas de la diferencia, con el desequilibrio, la innovación, la apertura y el riesgo. La repetición como pensamiento del sucederse, del pasar, se opone a la categoría antigua de la reminiscencia y a la categoría moderna del *habitar*, como explica Deleuze. El *habitar*, síntesis pasiva del tiempo presente vivido, es la memoria de la práctica en el espacio. El *habitar* resuelve la repetición según un presente habitual, a través del ciclo de lo rutinario. La reminiscencia, síntesis activa del tiempo pasado puro, organiza la repetición a través de un ciclo memorial e inmemorial. Es posible complacerse en la contemplación de tal pérdida e incluso, en la repetición. Cualquiera que sea la elección, la cosa está reducida a la diferencia que contiene en sí. Las condiciones son hoy las de repetir modelos imposibles de alcanzar, de conseguir. Repetir para provocar la diferencia.



*Diferencia por repetición. Steve Reich, 1967*

<sup>28</sup> J. Maderuelo, op. cit., pág. 43

<sup>29</sup> Cfr. G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, trad. esp. M. S. Delpy, H. Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires 2002. (*Différence et répétition*, Paris 1968)

<sup>30</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 39.



La crisis de la Modernidad denunciada por los nihilistas continúa en el pensamiento postestructuralista, que piensa el mundo desde la ausencia de fundamento o principios de Nietzsche y desde la composición del tiempo histórico. No hay un sólo punto de vista, sino múltiples, hay mil mesetas, plataformas desde las que sólo es posible hacer construcciones provisionales. La noción de pliegue enunciada por Deleuze supone que el espacio, en esta posición postestructural, está hecho de plataformas, pliegues, roturas, superficies y profundidades que dislocan por completo nuestra experiencia. Nuestra experiencia es una experiencia de acontecimientos. Según Solá Morales, el hombre actual halla el significado provisional de su tiempo, como actor de una interpretación instantánea.<sup>31</sup>

En los campos de la filosofía social y la crítica del texto literario aparecen una serie de aportaciones cuya característica común es la de situar la imitación en el centro mismo de una forma de pensamiento nueva. Con frecuencia estos textos oponen el término “imitación” que juzgan más próximo a la filosofía de la que tratan de distanciarse, al de “mímesis”, portador de connotaciones algo más positivas para ellos. Según Javier Gomá, aparece un nuevo tipo de imitación que es la *imitación moral de prototipos*, verdadera originalidad del siglo XX. Los nuevos textos sobre la imitación tienen por objeto la imitación artística de la Naturaleza (Adorno, Derrida, Ricoeur), la imitación de los Antiguos (Genette) o la imitación de personas (Girard), pero adoptando todos ellos la forma de sofisticadas reelaboraciones.<sup>32</sup>

---

31 I. de Solá Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág. 102.

32 En relación al pensamiento de Genette se ocupa de la imitación de los Antiguos en su libro *Palimpsestos* (1982), más exactamente, de la imitación de un texto por otro posterior. Inserta el objeto de su estudio en una investigación general sobre la relación de un texto con otro, relación que denomina *transtextualidad*. La transtextualidad es el género que conoce cinco especies: *intertextualidad* (una cita, un plagio, una alusión), *paratextualidad* (títulos de los libros, prefacios, etc.) *metatextualidad* (comentario o crítica a un texto), *architextualidad* (los géneros literarios) y finalmente la *hipertextualidad*, que es el objeto de su libro, en el que un texto (hipertexto) deriva de un texto anterior (hipotexto). Hay dos clases de hipertextualidad, la transformación (a) y la imitación (b) y en cada una de las clases tres regímenes: lúdico, satírico y serio. En la *transformación* (a), el hipertexto es una *parodia* en sentido estricto, esto es, la utilización de textos o frases o proverbios breves y conocidos, serios y graves, literalmente o con pequeñas variaciones, en contextos nuevos y no previstos y con frecuencia vulgares; en segundo lugar, el *travestimiento* es la transformación satírica del hipotexto, como cuando se recurre a un estilo vulgar para narrar el tema noble de un hipotexto conocido, por último, la *transposición* consiste en el uso serio de un texto anterior como fondo de otro nuevo, como en el *Doctor Faustus* de Mann o el *Ulises* de Joyce. Por su parte la *imitación* de un estilo (b) implica un grado de transformación indirecta y más elaborada. Como en la transformación simple, hay también en la imitación tres regímenes: imitación lúdica o pastiche (imitación de un estilo

Se ha visto anteriormente como en la filosofía de T. W. Adorno se opera una cierta rehabilitación del concepto de mimesis como alternativa a la racionalidad instrumental. Pero también para el propósito de esta investigación interesa analizar el pensamiento de Derrida sobre la mimesis, del que se realizará a continuación una sucinta presentación, sin ningún propósito de exhaustividad y con el ánimo de completar un cuadro que de otra manera quedaría incompleto.

---

en homenaje a un autor admirado), la imitación satírica y la imitación seria. A diferencia de la parodia, cuya función es desviar la letra de un texto, al cual, para compensar, se obliga a respetar lo más posible, el pastiche, que trata de imitar la letra, se esfuerza por no deberle nada al autor imitado, es decir, se imita el estilo de Montaigne, Balzac, Flaubert o Renan, escribiendo *a la manière de...* y creando un nuevo texto inventado (mimotexto) sin introducir frases o giros literales escritos por el autor imitado: “*El que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto*”. El pastiche no imita un texto, pues, en puridad, nunca puede imitarse directamente un texto, sino un estilo. Ese modelo de competencia o “matriz de imitación” es un tipo ideal de estilo imitado que permite inventar los giros o construcciones característicos. El corpus imitado puede ser un género literario, una época, una escuela, la obra entera de un autor, pero siempre en general, un código en suma, pues imitar directamente un texto anterior es insignificante e irrelevante. En esto se diferencia esencialmente la imitación de la parodia o del travestimiento, que se refieren siempre a un texto particular y no, como la imitación, a un género. “...*como todo el mundo sabe imitar es generalizar*”. Por lo que respecta a Girard, éste investiga la imitación de personas y se centra en la mala mimesis y la instituye en el origen y motor del hombre y de la historia. En la imitación, el imitador o émulo sigue al maestro o al modelo y trata de hacer lo que él, pero no hay posibilidad de conflicto porque se admite de antemano como natural la diferencia que los separa: se imita una conducta del modelo, su saber, su poseer, su hacer, incluso su desear, pero conservando cada uno su yo y su destino individual. Es secundario el objeto específico al que se dirige el deseo del modelo, y lo importante es el valor de éste. Un imitador que anhela imitar a su modelo, el cual posee una hermosa casa, tratará de adquirir otra casa igualmente hermosa; en cambio, el héroe de Girard, que se identifica con su mediador, quiere la misma casa que posee éste, porque aspira a dejar de ser él mismo y confundirse con la persona del mediador en su misma individualidad. Este fenómeno se relaciona en el ensayo de Girard, como también en la doctrina psicoanalítica, con otros próximos, como la envidia, los celos, el sadismo o el masoquismo, no obstante, a la auténtica esencia de la imitación. Según Girard el mundo se encontraría actualmente en un proceso de desacralización y de desintegración de las protecciones del sacrificio y de desmitificación de los efectos del sacrificio de la víctima propiciatoria, neutralización de la violencia y de la mimesis conflictiva. Este proceso de desacralización visible en la tragedia griega, tomaría su impulso decisivo justamente en la Biblia, primero en el Libro de Job y después, definitivamente, con los Evangelios y la figura de Cristo. En efecto, Cristo sufre la violencia y es escogido por los hombres como chivo, pero Dios no reacciona, sino que, con su aquietamiento, denuncia la tradición anterior de violencia y sacrificio como ineficaz y revela la esencia no violenta sino amorosa de Dios. A diferencia de los mitos, justificación moral por los vencedores del sacrificio violento de la víctima, el Evangelio es un texto de la propia víctima que insiste en la inocencia del chivo y denuncia la culpabilidad de los asesinos. Tras la desarticulación de los mitos y los ritos producida con la gran novedad cristiana, la anterior tradición de mimesis violenta ya sólo emergería, de acuerdo con Girard, en algunas obras maestras de la literatura, como las tragedias de Shakespeare. Cfr. J. Gomá, *Imitación y Experiencia*, Pre-textos, Valencia 2003, págs. 310-327.

En la obra de Derrida, la mimesis es uno de los conceptos de la filosofía tradicional que el filósofo francés reinterpreta para transmutarlo en término clave de su nuevo modo de pensar. Derrida parte del planteamiento heideggeriano de la crítica a la metafísica, basada en la relación sujeto-objeto en la cual el sujeto es adecuación, representación, copia, *imitación* del objeto. Derrida se ocupa de la mimesis como una forma entre otras, de esa metafísica que critica y cuyo origen sitúa en la filosofía de Platón. El filósofo griego pone los cimientos de la metafísica occidental y al mismo tiempo desarrolla una teoría completa de la mimesis según el esquema de esa metafísica. Derrida indagará una mimesis no platónica y por tanto no metafísica.

Para el platonismo, que jerarquiza rígidamente los grados de ser, el arte es una imitación de la realidad sensible y ésta es a su vez una imitación de las Formas. En un principio, la Escritura tendría un estatus semejante al arte, una imitación de una imitación; pero, estudiado más profundamente, se descubre que la escritura es la imitación y lo imitado simultáneamente, es el ámbito donde se oponen ambos términos. Esto desbarata toda jerarquía del ser, pues uno y otro –la verdad y la falsedad, el modelo y la imitación– son reversibles y sustituibles, y sólo existen como diferencia en una escritura general. La imitación imita el modelo tanto como el modelo imita a la imitación. Ésta podría ser la conclusión del ensayo *De la gramatología*, publicado en 1967.<sup>33</sup>

En otro ensayo, llamado *La doble sesión*, Derrida trata de avanzar en la idea de una mimesis no platónica comentando un escrito de Mallarmé titulado *Mímica*.<sup>34</sup> Derrida expone primero la concepción ontológica de la mimesis, en virtud de la cual todo texto es repetición, copia, doble, imitación de la verdad del auténtico *logos*, de igual manera que la obra de un pintor es imitación y repetición de la Naturaleza. Derrida cree que esta concepción ontológica de la mimesis es superada por Mallarmé en su breve escrito. En *Mímica* se supone que ha tenido lugar un mimograma; después de actuar el mimo escribe el libreto de lo actuado, Mallarmé lo lee y reacciona componiendo el

---

<sup>33</sup> Cfr. J. Derrida, *De la gramatología*, trad. esp. O. del Barco, C. Ceretti, Siglo Veintiuno Argentina, Buenos Aires 1971. (*De la grammatologie*, Paris 1967)

<sup>34</sup> Cfr. J. Derrida, “La doble sesión”, en *La diseminación*, trad. esp. J. Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1975. (*La dissémination*, Paris 1972)

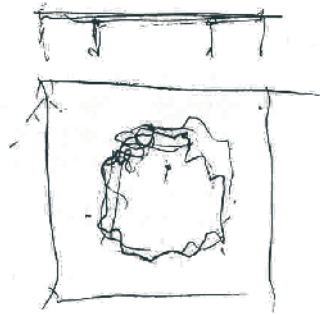
texto. En él encuentra Derrida la sugerencia de un mimo (mudo y sin habla) que no imita a nadie ni a nada preexistente, imita sin modelo; él redacta un soliloquio sobre una página en blanco que es él mismo, sin referente exterior o anterior. Mantiene la estructura diferencial de la mimesis pero sin la interpretación platónica ni metafísica.

En el artículo *Economimesis*, Derrida vuelve nuevamente al tema de la mimesis a propósito de la *Crítica del juicio* de Kant. El filósofo francés propone, en primer lugar, distinguir entre una imitación de un objeto o representación y una mimesis más cercana a la idea de producción; en segundo lugar, superar la contraposición kantiana entre el concepto de bellas artes-juego agradable y libre (artista) de un lado, y oficio-trabajo desagradable y mercenario-pagado de otro. Para explicar qué es el arte, Kant recurre a la distinción entre *techne* (libre) y *physis* (necesario), pero según Derrida luego se contradice, porque define el genio, creador del arte, como miembro o parte de la Naturaleza, con lo que anula el grupo de oposiciones *physis-mimesis* y *physis-techne*. El genio es un imitador de la Naturaleza, pero no de la Naturaleza-representación (*natura naturata*) sino de la Naturaleza producción (*natura naturans*): “la genuina imitación tiene lugar entre dos sujetos de producción y no entre dos productos”. En este sentido no hay oposición entre arte libre y arte mercenario, sino que todo arte, también el mercenario, es imitación, esto es la “economimesis”.

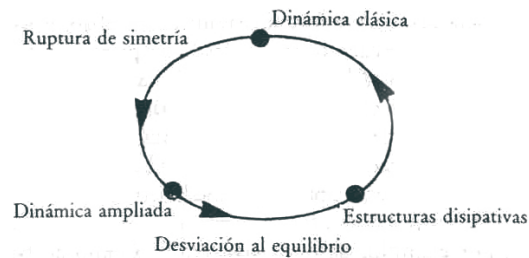
Después de la pérdida del punto seguro de la referencia metafísica, la mimesis toma en Derrida un nuevo significado inseparable de la escritura, que llega a desempeñar un papel central en el proceso de deconstrucción. Los ordenes y jerarquías existentes se disuelven, sus componentes se ponen en una relación miméticamente determinada unos con otros y las nuevas estructuras se componen y reconstruyen. La renuncia a la seguridad proporcionada por el pensamiento logocéntrico conduce a una ambigüedad, una indeterminación y una oscilación, que se expresan con términos tales como: “pharmakon”, “umbral”, “himen”, “suplemento” o también “imitación”, que tienen su mayor realización en la escritura y el texto. En el pensamiento de Derrida, el proceso mimético tiene lugar, no entre el texto y la realidad externa, sino dentro de los textos, compuestos por signos que se refieren unos a otros, sin un punto fijo, como un juego de presencia y ausencia.



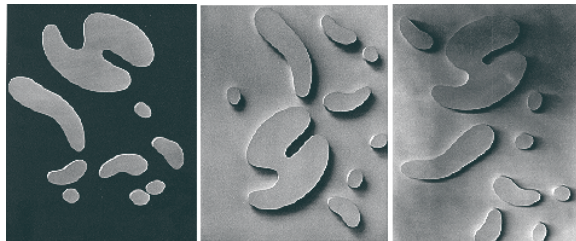




Proyecto para sala de conciertos. Mies van der Rohe, 1968



Esquema circular de la física contemporánea, según I. Prigogine e I. Stengers



Tres Constelaciones de las mismas formas, Tríptico. Jean Arp

El año 1968 también es considerado el año del fin del Movimiento Moderno y de explosión de la cultura postmoderna, el Minimalismo se encontraba consolidado en las artes y paralelamente se inauguraba en Berlín la *Neue Nationalgalerie* de Mies, el último de sus edificios terminado en vida del autor. Cuando Mies, parafraseando a San Agustín, pronuncia la famosa frase: “*Dios está en los detalles*”, intuye algo que poco después sería descubierto y demostrado por Edward Lorenz, con el llamado *efecto mariposa*. Este descubrimiento se convierte en un paradigma del nuevo modo de ver y de pensar, dándole un golpe mortal a uno de los mitos más obstinados de la Modernidad: la máquina como modelo de cualquier fenómeno físico o comportamiento racional donde la Naturaleza no era más que un sumiso autómatas. A raíz de estos nuevos descubrimientos se comienza a instaurar una nueva relación entre Ciencia y Naturaleza.

Ahora las ciencias naturales, liberadas de la fascinación de una racionalidad cerrada y del mito del conocimiento total que se debería alcanzar para que el hombre se reconozca dueño y señor del universo, “*se han abierto al diálogo con una naturaleza que no puede ser dominada con una mirada teórica, sino solamente explorada, con un mundo abierto al cual pertenecemos, en la construcción del cual participamos*”.<sup>35</sup> La nueva relación Ciencia-Naturaleza, según Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, está basada en una interrogación continua, sin más premisa que singularizar los principios últimos y unificar todos los procesos naturales sometiéndolos a un pequeño número de leyes. “*Actualmente, -mantienen los autores de La nueva alianza- las ciencias de la naturaleza describen un universo fragmentado, rico en diferencias cualitativas y en potenciales sorpresas. Hemos descubierto que el diálogo racional con la naturaleza no significa ya una decepcionante observación de un mundo lunar, sino la exploración, siempre electiva y local, de una naturaleza compleja y múltiple (...) no son ya las situaciones estables y las permanencias lo que más nos interesa, sino las evoluciones, las crisis y las inestabilidades. Ya no queremos estudiar solamente lo que permanece, sino también lo que se transforma, los trastornos geológicos y climáticos, la evolución de las especies, la génesis y las mutaciones de las normas que intervienen en los comportamientos sociales*”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> I. Prigogine, I. Stengers, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, trad. esp. M. C. Martín Sanz, Alianza Editorial, Madrid 2002, pág. 302. (*La Nouvelle alliance: Métamorphose de la science*, Paris 1979)

<sup>36</sup> I. Prigogine, I. Stengers, op. cit., pág. 35.

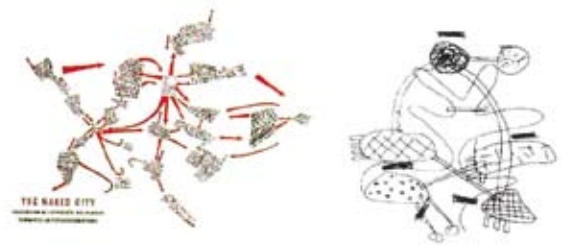
Ya no hay una Naturaleza sino una *discontinuidad* de elementos, que René Thom define como *puntos de catástrofe*,<sup>37</sup> es decir, representaciones de *modelos* en equilibrio inestable, pero temporalmente estabilizados. Uno de los aspectos más innovadores de la nueva relación instaurada entre Ciencia y Naturaleza es la llamada *teoría del caos*.

*Caos* se entiende normalmente como sinónimo de desorden. Sin embargo, es una palabra de origen griego que significa *hendidura abierta* y, aunque el término se conecta inmediatamente al concepto bíblico del origen de la materia, su uso científico actual deriva de la observación del comportamiento de los sistemas dinámicos y de lo imprevisible que los distingue. El descubrimiento del orden que anida en el caos, en la inagotable complejidad de las estructuras generadas por la autoorganización de la materia, debería llevar a la arquitectura a retomar el contacto con la Naturaleza, más que a empujarla hacia un desorden arbitrario motivado por una exasperada voluntad individual. El descubrimiento del caos es un descubrimiento que reconduce al todo, porque en el caos todo está en relación, todo interactúa, el aislamiento de las cosas de su ambiente es una simplificación ilusoria. Hablar de la relación entre las partes y el todo a través de la mediación del cuerpo significa referirse principalmente a las características visuales, perceptivas y fenomenológicas propias del sujeto en el disfrute del espacio donde, entre la parte singular y el conjunto, se establece siempre una relación que se recorre en dos sentidos; la parte es una unidad parcial dotada de una cierta cantidad de autosuficiencia pero determinada, sin embargo, por la estructura del todo.

Las lecturas de los sistemas dinámicos realizadas por René Thom en el campo de la física y por Ilya Prigogine en el de la química, se convierten en material de investigación para el conocimiento de los caracteres de un lugar, en una nueva “visión dinámica” del proyectista, tal y como recuerda Steven Holl. La teoría de las catástrofes de Thom introduce el concepto de sistematicidad del



Representación de la evolución típica en el espacio de fases del volumen. I. Prigogine e I. Stengers

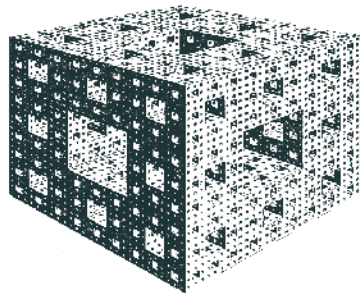


The naked city y New Babylon. Debord y Constant

<sup>37</sup> *Catástrofe* es el repentino paso de un potencial mínimo a otro, de forma que se constituye una estabilidad de equilibrio temporal en el campo. La importancia de la *teoría de las catástrofes* es la de haber conseguido matemáticamente las leyes de este paso de potencial que explica la naturaleza de algunos fenómenos discontinuos que se presentan en la evolución de un sistema. Estos fenómenos son entendidos como saltos cualitativos en el interior de los sistemas. Cfr. R. Thom, *Estabilidad estructural y morfogénesis: Ensayo de una teoría general de los modelos*, trad. esp. A. Bixio, Gedisa, Barcelona 1987. (*Stabilité structurelle et morphogénèse: essai d'une théorie générale des modèles*, Paris 1972)



Croquis de los Edificios "montaña". Steven Holl



Esponja de Menger. Un conjunto fractal que tiene como dimensión  $\log 20/\log 3 = 2,7268$

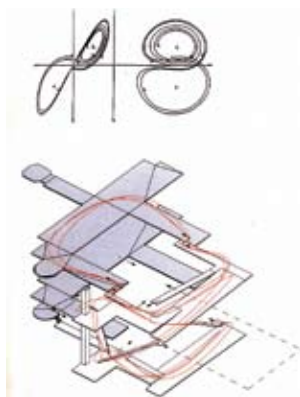


Diagrama científico de "atractores extraños" y volumetría interior con las circulaciones del Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills. Steven Holl, 1991-98

mundo físico, de relaciones entre modelos cuantitativos y cualitativos, de espacio-temporalidad, de niveles de jerarquías entre sistemas.<sup>38</sup> Lo real no es conocido sólo a través del carácter continuo del mundo; sino que es necesario singularizar un ámbito de pertenencia del sistema al que pertenece cada elemento o, en el caso de la arquitectura, cada lugar de proyecto.

Tras el desencanto del mundo de la ciencia aparece, según Prigogine y Stengers, un nuevo "reencanto del mundo", que proviene de la toma de conciencia que el hombre es parte integrante de la Naturaleza y el propio hecho de que nosotros la interroguemos es parte intrínseca de la actividad de la Naturaleza. Por tanto, ahora el saber científico, como cuando el hombre descubre el paisaje desembarazado de las fantasías de una revelación inspirada, sobrenatural, es cuando puede volverse hacia la Naturaleza y descubrirse también como escucha poética de la misma, y ser contemporáneamente un proceso natural.

El acercamiento a las certezas de la lectura física del territorio es puesto en discusión histórica, política y epistemológica, en el debate internacional por la geografía que acoge las contribuciones de la nueva geografía urbana americana de Michael Dear, David Harvey y Edward Soja, de las teorías postmodernas de Paul Ricoeur, las lecciones de geografía histórica de Lucio Gambi, en la actitud fenomenológica de Dino Griboaudi o a través de los escritos de Quaini, Giuseppe

<sup>38</sup> "Un nivel jerárquico de organización –sostiene Thom– está caracterizado por elementos, y estos elementos presentan unas interacciones que son descritas, en general por comunicaciones realizadas entre estos elementos, en principio sobre el modelo de la red". R. Thom, op. cit.

Dematteis, Franco Farinelli y Martínez de Pisón. Uno de los terrenos de debate es el paisaje, terreno sobre el cual se reconstruye la génesis de la fractura entre una geografía interpretativa, emblemáticamente representada por el *Cosmos* de von Humboldt, y la organización científica de la geografía alemana y francesa de inicios del siglo XX que, sobre la clasificación de los tipos paisajistas, culturales, humanos, basa su legitimidad en un recorrido que tiene muchos trazados comunes con lo que sucede en el campo arquitectónico y urbano, con la codificación de tipos, standard y procedimientos de la construcción y producción del espacio edificado.

La concepción activa del papel del geógrafo como productor de interpretaciones del territorio que se configuran como verdaderos actos proyectuales, el redescubrimiento de una irreducible subjetividad en la mirada del paisaje, la consciencia del papel estratégico y político de la narración geográfica, la continua oscilación entre dato físico e interpretación cultural, recuperan para la reflexión una línea antipositivista que encuentra su ascendencia en el racionalismo kantiano, referencias en la *Crisis* de Husserl y en las reflexiones de Heidegger. Itinerario que los nuevos geógrafos de las “metáforas de la tierra” comparten en buena parte con el anti-idealismo de la filosofía hermenéutica, a través de Paci y Pareyson, y con los mismos arquitectos, en la convicción de que la geografía no es sólo física y humana, sino mental, como el paisaje.<sup>39</sup>

El reconocimiento del valor simbólico de un paisaje se dibuja como un acto cognoscitivo de la realidad observada. Pero la misma geografía, que se ocupa de la descripción de la Tierra, es ambigua en la traducción objetiva de la realidad, “*la confirmación de la fotografía aérea, cuya aparición tiene lugar al final de los años treinta, forma una representación a la fuerza privada de hombres –pero hombres que, hasta que pueden, permanecerán también para quien mira desde lo alto la medida del espacio– empujará a los geógrafos más avisados a reconocer el carácter abstracto del concepto de paisaje*”.<sup>40</sup> Franco Farinelli realiza un cuidadoso análisis sobre el papel

---

<sup>39</sup> Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. esp. T. Kauf, Anagrama, Barcelona 2001, págs 86-114. (*Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991)

<sup>40</sup> “*l'affermazione della fotografia aerea, il cui avvento risale alla fine degli anni Trenta, fornendo una rappresentazione per forza priva di uomini –uomini che però, fin che possono, resteranno anche per chi guarda dall'alto la misura dello*



de la cartografía en la reproducción de la realidad, revindicando el valor del símbolo entre la realidad y su representación. Farinelli comparando las vistas del siglo XVI, dibujadas a través del uso simbólico de detalles, con las representaciones militares del XVIII, el levantamiento de estructuras defensivas y de los mapas de propiedades, en especial, de especies botánicas, subraya el valor insustituible en la cartografía geográfica del símbolo, cuyo objetivo es ser un médium entre fenómeno e idea, representar a través del detalle lo general.

De esta forma, *“la lógica simbólica cartográfica es sobre todo la lógica de exclusión y renuncia a la total expresión de lo sensible, porque permite, dado que su función es la de la representación, que la totalidad que importa aprehender sería de todas formas irreducible a la yuxtaposición de lo complejo de los elementos de los que se compone lo real, pero afecta en cambio a la relación que se establece entre éste y las coordenadas de las ideologías históricas y de las componentes metafísicas que presiden a su interpretación”*.<sup>41</sup> En la reivindicación de un papel simbólico, interpretativo de la geografía, que intenta representar y hacer inteligible la realidad, se niega por tanto la posibilidad de conocer y reproducir el mundo sin una mirada, que se constituya desde un punto de vista cultural o ideológico. También para Dematteis, como para los científicos químicos o físicos, *“un mismo fenómeno tiene propiedades diversas según el sistema dentro del cual es observado”*, de esta forma la observación del territorio no puede ser un levantamiento analítico de la realidad observada, sino que se constituye como *“proyecto implícito”*.<sup>42</sup>

---

*spazio— costringerà i geografi più avvertiti a riconoscere il carattere astratto del concetto di paesaggio”*. F. Farinelli, *“Storia del concetto geografico di paesaggio”*, en VV.AA., *Paesaggio. Immagine...*, pág. 158. Véase también M. Quaini, *“Per una archeologia dello sguardo topografico”*, en Casabella, nº 575-576, págs. 13-17.

<sup>41</sup> *“la logica simbolica cartografica è innanzitutto la logica dell’esclusione e della rinuncia alla totale espressione del sensibile perché cosciente, dato che la sua funzione è quella della rappresentazione, che la totalità che importa afferrare sarebbe comunque irriducibile alla giustapposizione del complesso degli elementi di cui si compone il reale, ma riguarda invece il rapporto che si stabilisce tra questo e le coordinate delle ideologie storiche e delle componenti metafisiche che presiedono alla sua interpretazione”*. F. Farinelli, *“Dallo spazio bianco allo spazio astratto: la logica cartografica”*, en VV.AA., *Paesaggio. Immagine...*, op. cit., págs. 199-207.

<sup>42</sup> G. Dematteis, *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Franco Angeli, Milano 1995, pág. 10.

Entonces, si pintura y cartografía son levantamiento del territorio, ¿cuál de las dos está más cercana a una justa interpretación de la identidad de un lugar?, ¿resulta más fiel a la realidad, la abstracción de una fotografía bidimensional, de una fotografía de satélite o el cuadro de un pintor? Si la fotografía cenital revolucionó la geografía del siglo XX, su remoto punto de vista pudo sugerir elementos y lecturas nuevas pero podía, al mismo tiempo, falsear la realidad. De hecho, *“si nos ponemos a una gran distancia, en la síntesis cartográfica, en la visión aérea de las cosas por ejemplo, estas pierden su reconocimiento, aumentando sin embargo, nuestras posibilidades de conocimiento de sus estructuras”*.<sup>43</sup>

En otros términos, entre objetivización y subjetivización del paisaje, ¿cuál es mejor interprete de un lugar? Estas preguntas no son secundarias para un geógrafo, cuyo objetivo es estudiar, conocer y analizar el territorio, pero no lo son ni siquiera para un arquitecto, llamado a transformar los lugares, a interpretar la identidad para definir una modalidad de transformación del paisaje, para singularizar el tema de un proyecto o definir el contexto de pertenencia del mismo. De hecho, *“proyectar territorio significa esencialmente construir representaciones interpretativas de contextos locales en la relación con las dinámicas globales”*.<sup>44</sup>

Dice Solà Morales que *“en la arquitectura de estos últimos años no hay lugares, ni moradas en las que detenerse”*. La noción de lugar aparece ligada a la noción de tiempo. Los lugares de las culturas históricas han sido desafíos al tiempo, monumentos que suman memoria combatiendo el olvido, evocaciones de personas, etc. El lugar como fundamento, como *fons*, lo que está debajo –continúa Solà– pertenece a culturas que encuentran su identidad luchando contra el paso del tiempo, tratando de atraparlo a través del rito y del mito. La arquitectura de estas culturas es también parte de estos mitos y ritos de la fundación, la memoria y la permanencia. Pero también hay una cultura que en el momento de la fluidez y de la descomposición que lleva hacia el caos

---

<sup>43</sup> *“se ci si pone ad una grande distanza, nella sintesi cartografica, nella visione aerea dell cose per esempio, esse perdono la loro riconoscibilità, aumentando tuttavia le nostre possibilità di conoscenza delle loro strutture”*. V. Gregotti, “Progetto...”, op. cit., pág. 4.

<sup>44</sup> *“progettare territorio significa essenzialmente costruire rappresentazioni interpretative di contesti locali nel rapporto con le dinamiche globali”*. G. Dematteis, *Progetto...*, op. cit., pág. 40.



Las Vegas. Jean Baudrillard fotógrafo, 1996



Viaducto de Biaschina, Rino Tami

es capaz de generar momentos energéticos capaces de cribar ese caos, de tomar algunos de sus elementos para construir un nuevo pliegue en la realidad.<sup>45</sup>

Afrontar los lugares remite al conocimiento de su especificidad, según recorridos que no comparten la sistematicidad preordenada de los procedimientos científicos y de los modelos cuantitativos. Estos compartían, junto con la concepción del proyecto, un irreducible fondo de racionalismo iluminista, de fe en la función progresiva de la transformación que ahora aparece en cambio como *hybris*, como voluntad predispuesta a la escucha, a la compresión. El intelectual ahora pide permiso, temporalmente, en su tarea como técnico en la transformación del mundo. La distancia de la figura emblemática de la Modernidad: el ingeniero, descrito por Lévi-Strauss, es máxima. Como máxima es la distancia del arquitecto operador del territorio a todas las escalas que, antes de Gregotti, había sido Le Corbusier. El descarte no es de estilo o de lenguaje sino de actitud.

El arquitecto moderno, el *pioneer* de Pevsner, el operador técnico de la *age of mechanisation* de Siegfried Giedion se enfrentaban directamente con la fuerza transformadora de la producción fordista, en un intento de dirigir su energía a una reorganización completa y profunda de la vida cotidiana, del habitar, del territorio y del paisaje que fuera además ética y estéticamente orientada, además de socialmente revolucionaria. Las diversas especializaciones no se constituían nunca como miradas autónomas, las profundizaciones sectoriales eran reconducidas siempre a la dirección unitaria del arquitecto. La percepción cognoscitiva sobre lo real era pretendidamente dirigida con métodos que se deseaban lo más científicos posibles y por tanto impersonales, a través de una sistemática objetivación que privilegiaba lo cuantificable y lo estándar. La objetivación requería la separación de análisis y proyecto, la anteposición del primero al segundo, pero la terminación revelaba como el análisis pertenecía de pleno derecho al dispositivo de transformación de lo real a través el proyecto.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 121-122.

<sup>46</sup> Cfr. G. Durbiano, M. Robiglio, op. cit., págs. 79-80.

Los lugares para los arquitectos presuponían una relación entre conocimiento y proyecto del todo diversa, no jerárquica, nunca instrumental. La relación con otras disciplinas no será a través de una concepción que vea en el proyecto del arquitecto como síntesis última. Ninguna centralidad de procedimiento o de objetos podía ser ya postulada en el proyecto o en arquitectura. La apertura era ineludible, no preordenada. Paradójicamente, la debilitación del límite entre conocimiento y proyecto, entre interpretación y transformación del mundo, el reconocimiento del valor cognoscitivo de la acción de modificación y, a la vez, del sentido activo de cada nueva interpretación –que la arquitectura comparte con la filosofía en su despedida de la Modernidad– no conducirá a una renovación de quien es depositario de la capacidad de operar sobre la vertiente de la acción.

El lugar para los artistas del *Land Art* era lo físico, la realidad cruda, la tierra o el suelo en el que se intervenía. El no-lugar era una abstracción de aquel. Los no-lugares podían constar de dos elementos interactivos: un contenedor, que albergaba los elementos del lugar y un mapa del lugar (o fotografía aérea) cortado con la misma forma geométrica que la del contenedor. El *site* (lugar) y el *non-site* (no-lugar) son dominios interrelacionables, difícilmente separables el uno del otro, tanto como el reflejo lo es del objeto que se refleja. Las convergencias entre el lugar y el no-lugar tenían tres niveles. En primer lugar ambos dominios están presentes y ausentes al mismo tiempo. El no-lugar es ausencia de lugar; pero en el lugar también hay ausencia. En segundo lugar ambos son contenedores. El no-lugar es un contenedor dentro de otro contenedor que podría ser una habitación. El lugar es el entorno de fuera delimitado respecto al territorio más amplio que lo contiene. En tercer lugar son cosas de dos y tres dimensiones que se intercambian sus sitios, de manera que lo que existe es un intercambio de escalas. Lo grande se convierte en pequeño y lo pequeño en grande.<sup>47</sup>

Sin embargo, desde el punto de vista antropológico el concepto de no-lugar es algo diferente. Según Marc Augé, el mundo contemporáneo produce determinados excesos o transformaciones aceleradas que caracterizan la situación de sobremodernidad. La primera de ellas se refiere al

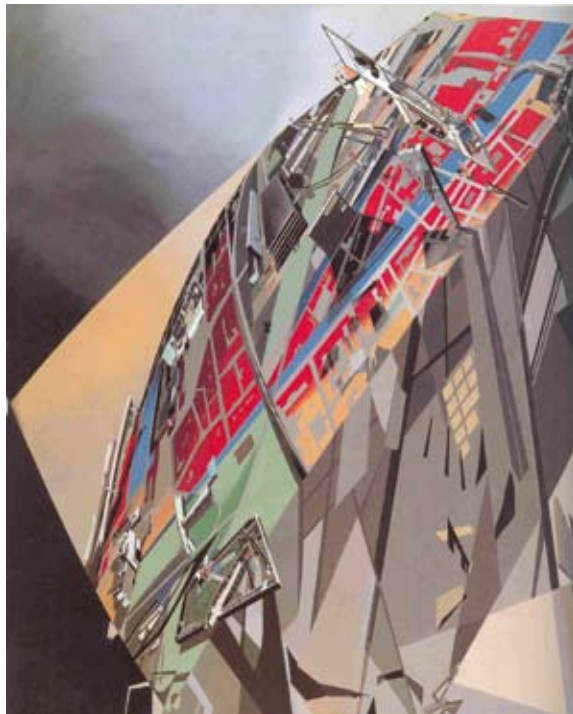


*La bella revuelta*, Tenerife. Alberto Schommer, 2000

---

<sup>47</sup> Cfr. T. Raquejo, *Land...* op. cit, págs. 76-79.





*The World (89 degrees). Zaha Hadid, 1983*

tiempo, a nuestra percepción y al uso que hacemos de él, hay una superabundancia de tiempo. La historia, convertida en una serie de acontecimientos, nos pisa los talones. La *aceleración* de la historia corresponde a una multiplicación de acontecimientos generalmente no previstos por los economistas, los historiadores, los sociólogos y, por supuesto, por los arquitectos. Esta superabundancia de tiempo sólo puede ser apreciada con la superabundancia de información de la que disponemos. La segunda transformación se refiere al espacio. El exceso de espacio es, paradójicamente, correlativo al achicamiento del planeta. Esta concepción del espacio se expresa en los cambios de escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de los llamados no-lugares. Dice Augé: *“Si la experiencia lejana nos ha enseñado a descentralizar nuestra mirada, debemos sacar provecho de esta experiencia. El mundo de la modernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio”*.<sup>48</sup> La tercera figura que define la situación de sobremodernidad es que el individuo se cree un mundo. El individuo interpreta, o cree interpretar, para y por sí mismo las informaciones que se le dan, es decir hay una individualización de las referencias.

La hipótesis que propone Augé es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran, a diferencia de lo que hacía la modernidad, a los lugares antiguos, que son catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de la memoria”. Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni como histórico, definirá un no-lugar. El lugar y el no-lugar no son el uno lo contrario del otro, el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente; son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación.

---

<sup>48</sup> M. Augé, *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, trad. esp. M. Mizraji, Gedisa, Barcelona 2004, pág. 42. (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur modernité*, Paris 1992)



Croquis ampliación aeropuerto de Linate (Milán) Aldo Rossi

Los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. Mientras que el lugar estaba constituido por la identidad, a través de las complicidades del lenguaje, las referencias al paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir, el no lugar crea una identidad compartida para los viajeros, los clientes o los conductores. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular, ni relación, ni estimula lo social, sino contrato, soledad y similitud. Los no-lugares se recorren, se miden en unidades de tiempo, se viven en el presente. Los no-lugares convierten a los ciudadanos en elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar. El usuario mantiene con estos no-lugares una relación contractual establecida por la compra de un billete y su identidad se establece por su carné sólo a la entrada o a la salida de los no-lugares.

El antropólogo francés precisa entre los términos *espacio* y *lugar*. “El término “espacio” en sí mismo es más abstracto que el de “lugar”, y al usarlo nos referimos al menos a un acontecimiento (que ha tenido lugar), a un mito (lugar dicho) o a una historia (elevado lugar)”.<sup>49</sup> Hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le interese lo más mínimo.

---

<sup>49</sup> M. Augé, *Los no lugares...*, op. cit., pág. 87.

Augé pone como ejemplo a Baudelaire, citando un poema suyo de *Tableaux Parisiens*: “*Las dos manos en el mentón, desde lo alto de mi buhardilla, / veré el taller que canta y que charla, / las chimeneas, los campanarios esos mástiles de la ciudad...*”. El poeta francés pone en evidencia no sólo la coexistencia de la religión y la nueva industria, o el poder de la conciencia individual sino una forma particular y moderna de soledad. Poner de manifiesto una posición, una postura, una actitud, en el sentido más físico y trivial del término es algo que se efectúa al final de un movimiento y que vacía de todo contenido y de todo sentido el paisaje y la mirada que lo tomaba por objeto, puesto que, precisamente la mirada se funde en el paisaje y se vuelve objeto de una mirada segunda e inasignable. La sobremodernidad conduce, según el antropólogo francés, a unos desplazamientos de la mirada, a unos juegos de imágenes y vaciamientos de la conciencia, e impone a las conciencias individuales experiencias directamente ligadas a la aparición y proliferación de los no lugares. En la modernidad del paisaje de Baudelaire, el espectador contempla la imbricación de lo antiguo y lo nuevo. La sobremodernidad convierte lo antiguo en un espectáculo específico, así como todos los exotismos y particularismos locales.

No es casualidad que el viaje se haya convertido para el arquitecto contemporáneo en un instrumento fundamental, y que las imágenes recurrentes sean las de un atlas. Con la escucha de la llamada de los lugares, la evocación del atlas remite a la tarea de hacer un mapa, organizar un inventario de conocimientos, que se advierten cada vez más fragmentados, en una lista especializada, voluntariamente no ideológica, ni teleológica. No es casualidad, por tanto, que la metáfora implique más a la geografía que a la historia, ya demasiado cargada de ideologías. Y la geografía a la que se alude, curiosamente, es aquella todavía imprecisa y parcial de la cartografía del siglo XVI o XVII, no la positivista geografía científica del XIX. El viaje remite a la responsabilidad personal de trazar un recorrido posible, disponer los materiales de lo contemporáneo dentro de una narración que pueda ser compartida.

El lugar contemporáneo de la arquitectura no puede ser, por tanto, permanencia por los efectos de la duración, de desafío del paso del tiempo, de estabilidad... El lugar actual ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender, es en palabras de Solà Morales: “*una fundación coyuntural, (...) capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de*

*nuestra civilización metropolitana*".<sup>50</sup> El proyecto contemporáneo debe hacer emerger el dominio de una situación local en el interior de un sistema global que a su vez no es necesariamente un inmenso e informe magma sin reglas.<sup>51</sup>

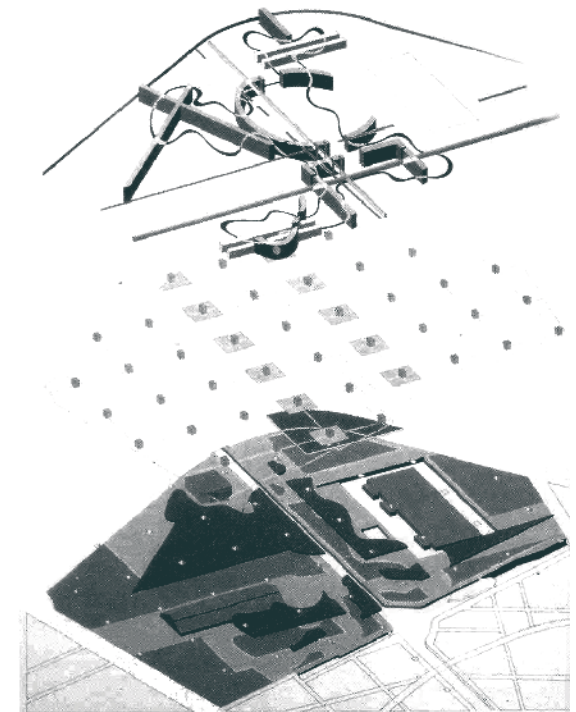
En la civilización de la accesibilidad –aparentemente ilimitada– física y virtual, la dificultad de la cultura arquitectónica contemporánea en determinar el concepto de ciudad se traspone también a lo específico del modelo arquitectónico. En otras palabras, parece más necesario que nunca reflexionar sobre los instrumentos de interpretación y síntesis del proceso de proyecto en arquitectura. La superación de la hegemonía del objeto sobre el lugar comporta una reinención del paisaje, que es, antes que nada, relectura de su percepción. La repetida presencia de obras en relación con el paisaje sobre las páginas de las revistas de arquitectura señala el fuerte interés de la cultura arquitectónica hacia modos de intervención sobre el paisaje.

Modos que parecen capaces de dirigir al proyecto arquitectónico, cuando se enfrenta a temas nuevos como el espacio abierto, el vacío, el espacio público, el parque urbano, por caminos diferentes del paisajismo de tradición inglesa, de la planificación del paisaje, que tiene sus propios cuadros normativos y estatutos disciplinares, remitiendo con fuerza al nodo de una forma del paisaje no necesariamente naturalística o conservadora. En este sentido, los proyectos de Bernard Tschumi y Rem Koolhaas para el concurso parisino del *parque de la Villette*, en 1982, marcan un punto de ruptura inmediatamente percibido por toda la cultura arquitectónica internacional.

---

<sup>50</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 124-125.

<sup>51</sup> Igual que el lenguaje no puede ser leído "de una manera lineal, pensando que a la realidad de un significado responde la precisión de un signifiante, dirá Derrida, sino que se presenta como un magma simultáneamente producido y que sólo una labor de deconstrucción, una labor de análisis y de comprensión de los procesos de yuxtaposición, es la que puede clarificar algunas relaciones", de esta forma, "un principio metodológico fundamental consiste en que una vez reconocido un sistema estructural lo que debe reconocerse es su mecánica interna, los protocolos que rigen la economía de sus movimientos y las posibilidades que este sistema, ya dado totalmente desde el comienzo, tiene para desplegarse". I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 75 y 86.



Propuesta para el parque de La Villette (París) Bernard Tschumi, 1982



## 2. El deseo de paisaje

A raíz de una sucesión de eventos, como el interés manifestado por los arquitectos en la antigua producción de la *Ecole des Beaux-Arts*, con varias exposiciones sobre la misma en el MoMA de Nueva York (1975) o en Berlín (1981), las reediciones de las obras de Karl Friedrich Schinkel, el redescubrimiento de los escritos de Quatremère de Quincy o la propuesta de Colin Rowe en *Collage City*, sobre el retorno a la noción de *poché*, término tradicional con el que los arquitectos designaban la traza de lo construido sobre el suelo, hubo en los años ochenta un innegable interés por las teorías clásicas y neoclásicas de la arquitectura.

¿Cuál fue el sentido de estos “retornos” al valor de las trazas arquitectónicas sobre el suelo, a la teoría clásica de la imitación? ¿Pudo aportar, tal reflexión retrospectiva, algún material para la constitución de nuevas *reglas* en arquitectura? Las reflexiones sobre los referentes de la arquitectura, sobre el grado de *adaequatio*, ¿fueron capaces de restablecer las *convenciones* comunes a los lenguajes arquitectónicos sabiendo que cada sistema o convención había sido destruido, tanto por la uniformidad objetiva de los fines como por el individualismo subjetivo de los arquitectos?

Bernard Huet escribía: “es necesario entender la posición de Aldo Rossi sobre el problema de la imitación en la perspectiva de un medio colectivo de trabajo. La imitación debe entenderse tanto como el acercamiento a una comunidad de lenguaje, como el conocimiento de la naturaleza tipológica del contexto urbano”.<sup>52</sup> En este caso, como en la teoría clásica, era necesario imitar lo conocido y, como consecuencia, lo convenido que es lo que se determina en los géneros convencionales y en lo convencional de los géneros. Es lo que pone en práctica no tanto lo verdadero, como lo verosímil. Lo verosímil, por tanto, parece verdadero en cuanto que aparece

---

<sup>52</sup> “bisogna capire la posizione di Aldo Rossi sul problema dell'imitazione nella prospettiva di un mezzo collettivo di lavoro. L'imitazione deve intendersi sia come l'approccio a una comunità di linguaggio che come la cognizione della natura tipologica del contesto urbano”. Huet, cit. en G. Teyssot, “Mimesis dell'architettura”, en A. C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985, pág. 36. (*Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1837)

como bello. Como consecuencia, el arte puede ser verdadero cuando la producción de lo verosímil sea bella. En esta acepción, la verdad se erigirá como conformidad y adecuación a un sentido común de habitar y a un género convencional del producir. Esta definición de *veritas*, se prestó a bastante ambigüedad y arbitrariedad, porque era normal preguntarse quién era ella, qué autoridad sería la que habría de definir el sentido común del habitar en una época que excluía cualquier acuerdo social coherente.

Esa ambigüedad, sin embargo, podía ser querida, aceptada como una situación intermedia, no del todo satisfactoria pero permitiría proseguir en la dirección justa. En efecto, en las teorías de Bernard Huet y Henry Raymond, la determinación del sentido común del habitar está confiada a un realismo antropológico capaz de elaborar un tipo “social y convencional” del habitar, capaz de adecuarse al *habitus* del habitante, haciendo concretas las costumbres regulares en el espacio, teniendo en cuenta determinados “modelos culturales” y los medios de producción existentes. Lo verosímil, en este caso, asume la función de lo que el sociólogo Parson definió como *pattern-maintenance*, “la conservación de determinados modelos culturales institucionalizados que constituyen el corazón de un sistema social (...) y que aseguran por tanto la continuidad cultural necesaria para el funcionamiento de una sociedad”.<sup>53</sup> Cercanos a este realismo antropológico, estaban los proyectos de Maurice Culot y Leon Krier para una “reconstrucción realista” de la ciudad europea y los estudios del grupo de Portier y Grumbach que, a través de la constitución de un *Atlas de formas urbanas* de París, tendían a reintegrar el proyecto en un proceso histórico del que subrayaban las impurezas y lapsos: una operación que debía conducir a una “retórica de composición menor” en arquitectura.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> “la conservazione di determinati modelli culturali istituzionalizzati che costituiscono il cuore di un sistema sociale (...) e che assicurano quindi la continuità culturale necessaria al funzionamento di una società”. G. Teyssot, *Ibidem*. Acerca de estas teorías véase H. Raymond, “Habitat, Modèles culturels et architecture” en *L’architecture d’aujourd’hui*, n° 174, Paris 1974 y B. Huet, “La città come spazio abitabile”, en *Lotus International*, n° 41, Milano 1984, págs. 6-17.

<sup>54</sup> Operación inspirada, desde el punto de vista del método, por algunos experimentos a escala menor de Aldo van Eyck.



*Intento de expresar la melancolía nostálgica.*  
Karl Friedrich Schinkel, 1810

Sobre los *pattern languages* en arquitectura, existían desde los años sesenta las investigaciones de Christopher Alexander que en su *Timeless way of Building*,<sup>55</sup> llega a definir criterios universales y perennes del habitar. Una investigación, bastante confusa, construida con sistemas abstractos omnicomprensivos de cualquier información, con la aplicación de complicadísimas mallas (*grids*) de modelos (*patterns*). La esencia de la propuesta de Alexander básicamente consistía en que las reglas perennes de la arquitectura pueden ser deducidas del análisis fenomenológico de los modelos del *habitar bien*. Una variante del pensamiento antropológico que servía de referente a las teorías arquitectónicas señaladas precedentemente (Rossi, Huet, etc.), aunque en este caso el modelo para imitar era el conjunto de los *modelos (patterns)*

La asunción de una fenomenología del *habitar bien* como único referente, como único *modelo* de la arquitectura conllevaba, sin embargo, una inevitable pérdida: el alejamiento mismo de la idea arquitectónica. Principio (*Arché*) se dice en primer lugar del punto de partida para cada cosa según explica Aristóteles en su *Metafísica*. Recordemos que *arché* era la instancia metafísica a determinar para poner la cuestión del edificar en términos de modelo, de origen. Esta pérdida aceptada desde finales del siglo XVIII, fue asumida y propagada en los años veinte y treinta del pasado siglo, como demostraba la insistencia de los arquitectos en confirmar, casi a modo de exorcismo, lo originario del *arché* y la dignidad de los *archai* últimos: “Los Antiguos no confundían como nosotros —escribía Jean-Louis Viel de Saint-Maux al final del siglo XVIII— la Arquitectura sacra con el arte de construir habitaciones privadas; éste no tenía ninguna relación con la Arquitectura de los Templos y de los Monumentos”.<sup>56</sup> Es el mismo concepto que reafirma con fuerza Loos en 1910. Para el vienés: “La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no debe de gustar a nadie”. La arquitectura es sólo la de la casa por tanto no es arte, “sólo hay una pequeña parte de la



Planta de Wiesbaden c. 1900, del libro  
Collage City de Colin Rowe

<sup>55</sup> Cfr. C. Alexander, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, trad. esp. E. L. Revol, Infinito, Buenos Aires 1976 (*Timeless way of Building*, New York 1979)

<sup>56</sup> “Gli Antichi non confondevano come noi l’Architettura sacra con l’arte di costruire abitazioni private; questa non aveva nessun rapporto con l’Architettura dei Templi e dei Monumento”. Viel de Saint-Maux cit. en G. Teyssot, op. cit., pág. 38.

*arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo*".<sup>57</sup>

Este deterioro, esta *pérdida del centro* fue considerada como *necesaria*, como un deber ser: el arquitecto y el filósofo descubrieron la ausencia de un punto privilegiado para determinar la cuestión del origen de lo arqui-tectónico. Encontrar lo originario de los *archai* era una empresa ilusoria. De este hecho verificado se derivaron dos constataciones. Por una parte, permanecía la urgencia de dar un significado nuevo a lo "humilde" *tectónico*, construyendo otro concepto del construir, a partir de los múltiples lenguajes del habitar. Y por otra, subsistía el recuerdo, la rememoración de lo que había sido la *idea* de arquitectura en los griegos, los romanos, en Schinkel, en Quatremère de Quincy...

El largo rodeo efectuado hasta el momento por autores y obras ha mostrado como, tras una vigencia de más de veintidós siglos, la teoría de la imitación –imitación de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos– desaparece por completo durante la Ilustración, coincidiendo con el nacimiento de la Modernidad al descansar ésta sobre fundamentos incompatibles con la teoría clásica. Durante el siglo XX, con la crisis de la Modernidad, la imitación vuelve a cobrar una notable actualidad en diferentes disciplinas, que la abordan con estudios de carácter disperso, muchas veces como tema secundario o subordinado a otro principal, pero siempre con un prejuicio negativo o esquema de pensamiento moderno en el que la imitación es algo propio de un estadio no emancipado de la evolución del hombre.

También en la arquitectura moderna, ha habido una sutil influencia de esas nuevas formas de pensar, por medio del redescubrimiento de los mitos, de la imitación clásica, de los arquetipos y por una pervivencia no declarada de la relación modelo-copia, transformada y entendida de una nueva manera, lo que ha afectado a la acción misma de proyectar, en la que la imitación se convierte en un componente fundamental. Sin embargo, el fenómeno imitativo en arquitectura ha sido y es víctima del mismo arraigado prejuicio que hay en otras aproximaciones contemporáneas y parece que esta vía de pensamiento, apenas explorada en los años ochenta, también se ha agotado.

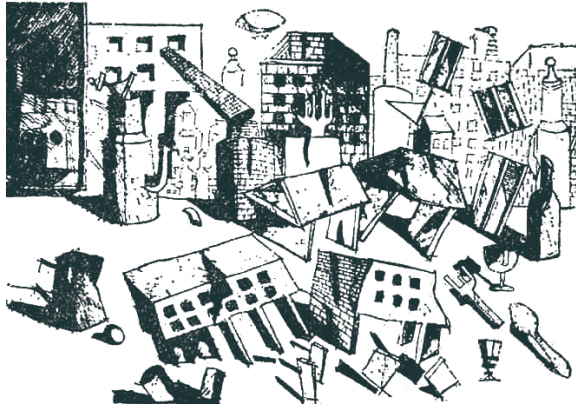
---

<sup>57</sup> A. Loos, "Arquitectura", en A. Loos, *Escritos II. 1910-1932*, trad. esp. A. Estévez, J. Quetglas, M. Vila, El Croquis Editorial, El Escorial 1993, pág. 33. (*Architektur*, Der Sturm 1910)



Proyecto para la ciudad de Echternach, León Krier, 1970





*Ora tutto è perduto.* Aldo Rossi, 1975

Las causas de ese aparente agotamiento pueden haber sido varias. En primer lugar, seguir planteandose una forma de pensar la arquitectura dentro del tradicional paradigma lingüístico, con lo que no se acaban de explorar otras posibles vías de salida a la crisis de un pensamiento basado en la filosofía de la identidad. En segundo lugar, el intento de crear en arquitectura un sistema científico, objetivo y cerrado, estrictamente disciplinar, que elige un único modelo o tipo, admitiéndolo como algo eterno, fijo, inmutable, igual que ocurría en la teoría de la imitación premoderna. Se observó la imitación sólo desde la perspectiva del sujeto que imita, sin tener en cuenta al modelo. Nunca se reflexionó sobre el *ser* del modelo, por qué debía ser un referente o qué es lo que debía convertir en referente al modelo. Tampoco se reflexionó sobre la *acción* de imitar dentro del proceso de proyecto, ya que imitar era y es sinónimo de copiar, y por tanto algo irracional e indigno de hacer por un arquitecto creador, todopoderoso modificador de la realidad. En esta parte de la tesis, con el paisaje como argumento, se intentará reflexionar sobre esta laguna, aplicando los fundamentos de la nueva *Teoría General de la Imitación* someramente expuesta en el último capítulo de la parte primera de este trabajo. Esta nueva teoría nos permitirá analizar, con otra mirada, el proceso de proyecto contemporáneo y su relación con el paisaje.

Se ha visto como en la imitación premoderna, los modelos son eternos, fijos, previos, pretéritos, en suma, ya dados. El núcleo de la estructura subyacente a la cultura premoderna está en ese carácter perfecto y concluido del ser del modelo. Estos presupuestos fueron objeto de justa crítica por el sujeto moderno. La nueva estructura moderna opuso la idea del progreso y la libertad del sujeto creador a la idea de un modelo ya terminado en el pasado. La nueva clase de imitación que aparece en el siglo XX nada tiene que ver con la imitación premoderna. En esta nueva clase de imitación quedan superadas las críticas históricas a la teoría de la imitación que fueron origen y causa del mencionado prejuicio de la Modernidad hacia ese concepto. La nueva teoría de la imitación supera las limitaciones que mostró la imitación premoderna, aquellas por las que la Modernidad la excluyó de sus propios presupuestos y la condenó a un prolongado olvido.

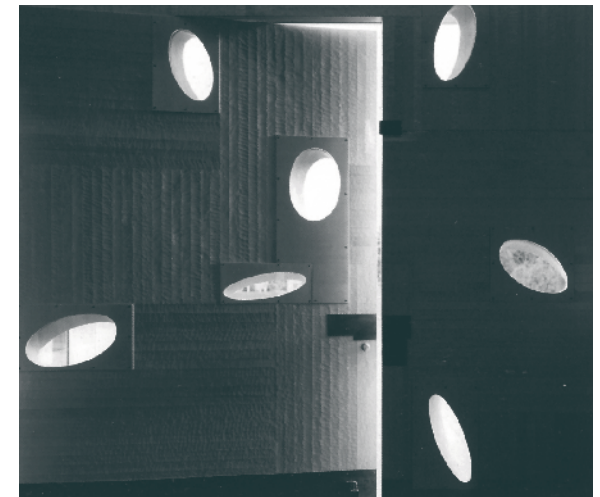
Ahora la imitación de un modelo no supondrá ceder a impulsos irreflexivos, ni copiar literalmente, sino que, por el contrario, abre al sujeto la posibilidad de acceder a la forma de racionalidad y universalidad que el modelo presenta, siguiendo además la inclinación de su deseo. Las cualidades del prototipo como modelo, se desentienden de los presupuestos premodernos y se integran con naturalidad en el escenario creado por la Modernidad, por cuanto el prototipo es un ser, susceptible de evolución, cambio y progreso, como el sujeto moderno, y distinto, en cambio, de la fijeza, perfección y estatismo del modelo premoderno. La Naturaleza, las Ideas y los Antiguos son perfecciones que proceden de un estado previo muy prestigioso; el modelo prototípico, en cambio, es un ser dinámico y vivo orientado hacia el futuro, como también su copia, en este caso un sujeto libre como el mismo prototipo. Desde esta perspectiva la imitación de prototipos, surgida en el siglo XX, se contrapone a las otras antiguas tres clases de imitación, como la Modernidad se contrapone a la época premoderna. Según Javier Gomá, la nueva relación modelo-copia es ahora una acción intersubjetiva, una acción entre dos sujetos libres, racionales y emancipados y consta de dos elementos definidos la *acción* de imitar y el *modelo*.<sup>58</sup> El sujeto es hoy un sujeto moderno y, en consecuencia, su deseo imitativo será racional cuando se constituye en acción dirigida hacia un modelo en perfecta compatibilidad con las exigencias de un auténtico sujeto emancipado, racional y libre.

La acción de proyectar es una acción subjetiva que intenta darle a la obra arquitectónica una identidad como obra de arte por medio de una consistencia formal. La identidad de la obra de arquitectura depende del modo de orientarse en el marco histórico y cultural donde se desarrolla y con el grado de coherencia formal, precisión y rigor, que la obra adquiere en el marco de un sistema estético determinado. La identidad está íntimamente relacionada con la estructura formal del material utilizado en el proyecto.

Cuando se proyecta, se buscan y seleccionan constantemente referentes que tengan afinidad o necesidad con el problema que el proyecto se está planteando. Cuando se elige un sujeto-modelo o modelos, éstos con sus reglas estructurales, provocan un deseo y proponen un procedimiento:

---

<sup>58</sup> Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 329-394.



*Ala de una mosca*, del libro *Anchoring* y puerta de la *Capilla de San Ignacio*, Steven Holl

la acción racional de imitar en otro sujeto-arquitecto, que al imitar obtiene una experiencia de la que extrae conclusiones para el próximo proyecto. Además, el arquitecto no percibe un sólo modelo en una experiencia única, sino que a lo largo de su trabajo o de su vida experimenta una pluralidad de modelos, selecciona entre ellos, con un criterio racional, aquellos que valen de ejemplos y antiejesemplos, y acumula los más útiles en un arsenal de referencias que le sirven para la acción de proyectar. Este depósito de modelos experimentados por el arquitecto constituye un conocimiento pragmático-sentimental que contribuye a la toma de conciencia de la noción de

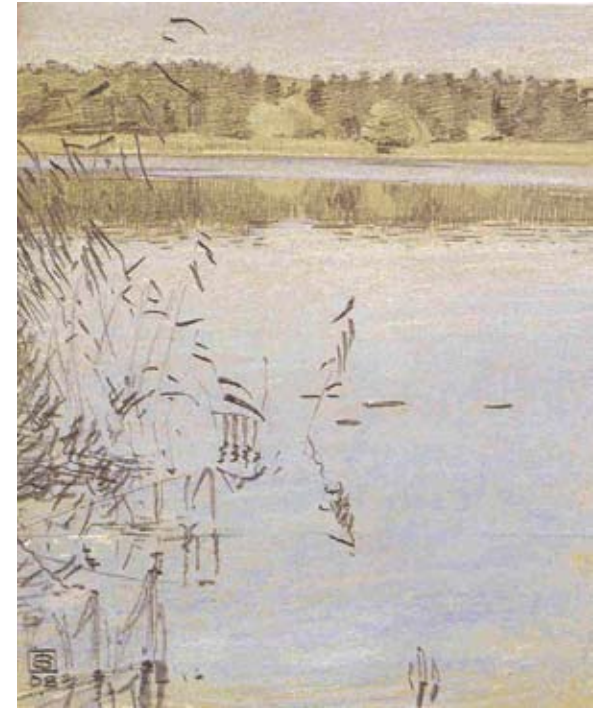


*Estudio de Paisaje del Museo Cartunum, Viena. Zaha Hadid, 1993*

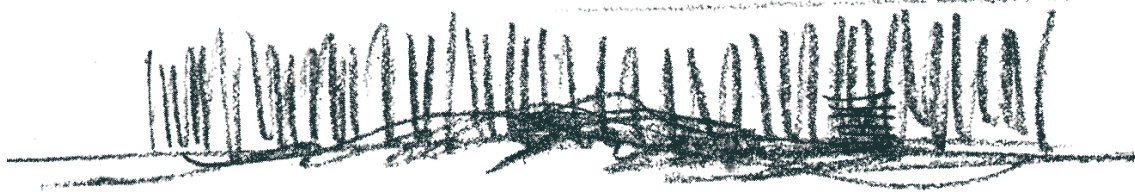
*material* de proyecto sobre el que actúa la concepción arquitectónica, permitiendo recuperar un proceso formativo en el que el criterio determinante es lo verdadero de la estructura formal del

material. Es el valor de lo arquitectónico. La cuestión central, durante el proceso de proyecto será, por tanto, discernir los auténticos prototipos entre la multitud de ejemplos que hay, la elección de los modelos, qué criterio seguir en su selección, cómo reconocerlos y extender sus principios a situaciones nuevas.

Si mantenemos que el paisaje es un referente, modelo o prototipo en la arquitectura contemporánea, estamos presuponiendo que es un marco estético de referencia, a la vez que un material que el arquitecto utiliza dentro del cometido ordenador del proyecto, para superar una situación de partida insatisfactoria. Es decir, que el paisaje es un modelo ejemplar con determinados valores que aporta un marco coherente en el que la obra tiene un criterio formal y un sentido estético. Además el prototipo-paisaje tiene una ejemplaridad que es percibida por el arquitecto, lo que suscita un deseo racional e incoativo de imitación en éste. Este tipo de imitación en el proceso de proyecto de los arquitectos es, en primer lugar, una *acción*, una praxis del sujeto, y lo que caracteriza esta acción, respecto a otras, además del deseo, es la racionalidad que la promueve. La manera de reconocer al paisaje como material de proyecto entre diferentes modelos, es a través de la capacidad de juicio, y ésta se obtiene zambulléndose en múltiples y diferentes ejemplos o modelos previos, verificados y con autoridad, reconociendo, conociendo, comprendiendo y posteriormente transmitiendo los valores que caracterizan al paisaje como prototipo.



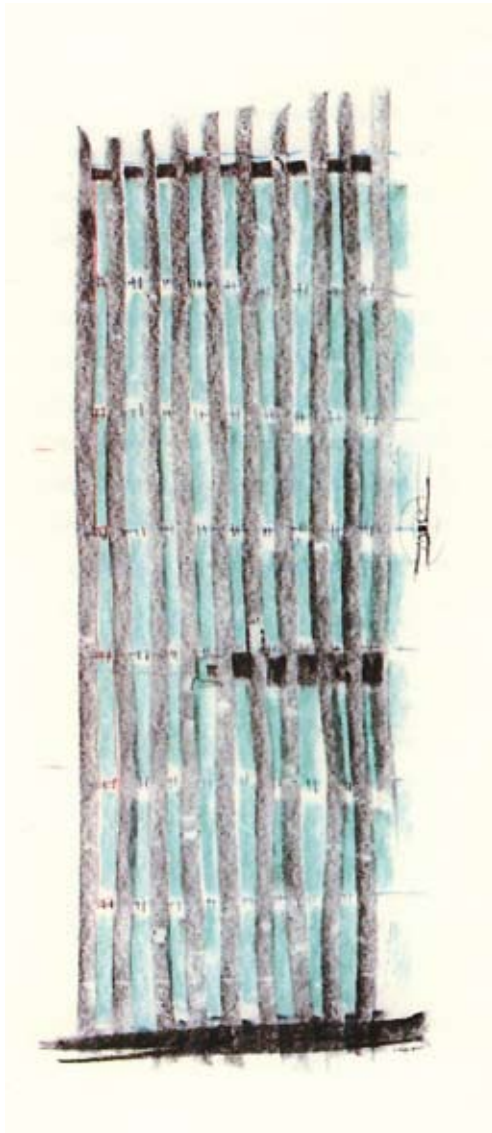
*Lago de Chorin. Bruno Taut, 1903*



*Croquis de alzado Topografía del Terror. Peter Zumthor, 1993*

Así pues, en toda relación imitativa se distinguen dos elementos, la acción anteriormente descrita y el modelo. De estos dos elementos, el modelo disfruta de una preeminencia, pues





Croquis de Topografía del Terror. Peter Zumthor, 1993

su existencia, firme y segura, es ley o canon para la imitación. Este elemento de la estructura de la imitación es el ser del prototipo, que es lo que convierte al paisaje en modelo ejemplar a imitar, en marco estético de referencia. El prototipo tiene una prioridad total, precede al deseo y lo conforma, y, en consecuencia, de la naturaleza del paisaje como modelo depende enteramente el sentimiento y el deseo imitativo, por ello los principios del prototipo-paisaje indican la dirección de ese deseo arquitectónico. En la parte primera enumerábamos someramente los principios que debía cumplir un prototipo que son: la excelencia, la unidad integral entre el ser y el deber-ser, la analogía dialéctica y la facticidad.<sup>59</sup> Se comprobará, a continuación, como el paisaje cumple esos principios y que puede ser considerado un prototipo, modelo o referente.

El paisaje es *típico* porque puede ser un *proto-tipo*, es decir, un tipo original y primero. El prototipo es un modelo para la copia y repetición general, pertenece al prototipo que su ejemplo pueda generalizarse a la mayoría, descartando conductas exclusivas o extrañas que hagan al modelo irreplicable. Por lo visto y analizado hasta el momento, podríamos proponer al paisaje como un prototipo ya que admite su generalización, posee cualidades comunes y generalizables a la sociedad a la que pertenece. Además el paisaje es *normal*, porque pertenece a una naturaleza o necesidad compartida. Lo normal es histórico y lo proporciona cada sociedad y cada época, en este sentido, el prototipo es estructuralmente un deber-ser, aunque el contenido de este deber-ser varíe según el tiempo y el lugar, por ello, el paisaje es un marco histórico, estético y cultural. Si además se entiende como excelencia<sup>60</sup> una ley de armonía de valores, el paisaje no sería la expresión más perfecta de un valor, sino la combinación imperfecta y simultánea, en equilibrio, de un conjunto de valores estimables por una sociedad. Con estas definiciones se podría concluir que el paisaje es *excelente*.

---

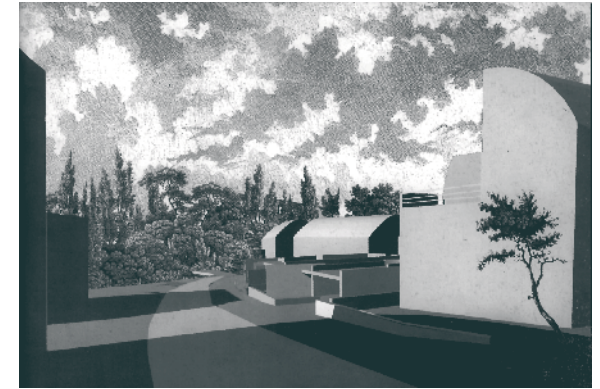
<sup>59</sup> Véase la *Pragmática de la imitación*, expuesta en los fundamentos de la *Teoría General de la Imitación*. Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 329-368

<sup>60</sup> Según el DRAE *excelencia* significa: “*superior calidad o bondad, mérito o estimación*”. En la antigua Grecia un hombre excelente era el que vivía como esencialmente compatibles entre sí lo bueno, lo bello, lo justo, lo útil y lo sano.

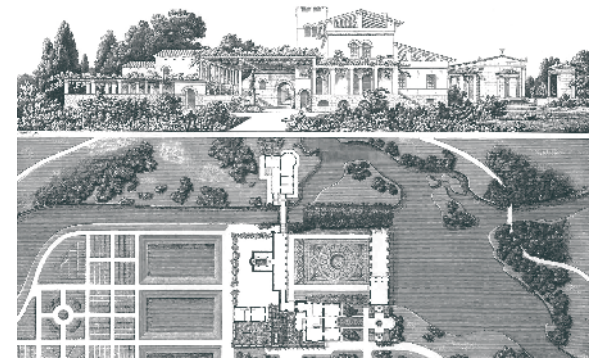
El segundo principio es que el prototipo es la expresión más innata de la *unidad integral* entre el ser y el deber-ser, separados desde el comienzo de la tradición filosófica.<sup>61</sup> El paisaje es algo concreto que constituye nuestra realidad cotidiana y que puede ser objeto de amor u odio; sólo lo concreto es capaz de capturar la tendencia y el sentimiento. Paralelamente el paisaje propone una norma general de ser o de hacer, es lo que nos rodea, y por tanto, es normativo, vinculante. El deber-ser concreto del prototipo implica una individualidad normativa, como norma señala un deber y una necesidad pero como individualidad la coacción del deber se vuelve amable, ejemplo persuasivo, exhortación, ya que sólo lo concreto y real es capaz de cautivar el sentimiento. La inclinación que despierta la posible belleza de un paisaje se pone al servicio del deber enunciado por la comunidad, de modo que la belleza asume una función ética y sobre todo hace posible una ética sin coacción, cuyos resultados no quedan asegurados por las consecuencias negativas de un posible incumplimiento del deber, sino por la dignidad y nobleza del paisaje que provoca el deseo. El paisaje como prototipo tira hacia sí de la persona que lo reconoce como tal, elevándola hasta la norma general por medio de la emulación. *“Por ello –mantiene Gomá– la identificación mimética no supone abandonarse a un sentimiento irracional y subjetivo, sino una incorporación y adhesión libre y espontánea hacia una norma (...) El prototipo es un ser concreto-individual, no menos que una piedra, una mesa o un caballo, cuya esencia indaga la metafísica; al mismo tiempo*

---

**61** El pensamiento ha disgregado esta unidad en dos tradiciones diferentes. La distinción entre el ser de los entes y el deber-ser de la acción se consagró como un primer principio sistemático de toda tradición filosófica. La ética estudia el deber-ser del hombre y la metafísica estudia el ser todas las cosas. El hombre es un ser del mundo fenoménico dotado de libertad para realizar su deber-ser y, en consecuencia, pertenece con pleno derecho a ambos reinos, el ético y el metafísico. Lo auténticamente específico del hombre reside en esta unidad de dos elementos, que no pueden separarse sin destruirse: el hombre es un ente y al mismo tiempo es una acción. La idea del hombre como *unidad integral* de ser y deber-ser, y la de prototipo como la más noble expresión de esta unidad, careció de lugar en el sistema de los saberes. En la tradición filosófica el hombre ha ocupado siempre la *posición de sujeto*, tanto en la metafísica como en la filosofía práctica. La filosofía moral ha mirado al hombre exclusivamente como sujeto de la acción moral, excluyendo al mismo hombre de la influencia positiva o negativa de otros hombres o modelos en la propia formación humana. La metafísica se pregunta prioritariamente cuál es la relación entre el ser y el pensar y cuáles son los principios de la ciencia (lógica); cómo el sujeto percibe la realidad y transforma las sensaciones en conceptos; cómo se ordenan los seres que conoce. Cuando finalmente viene el momento culminante de conocer la realidad, ésta se disuelve en un catálogo de categorías, sustancia primera y segunda, accidentes, causas, materia y forma, entes sensibles e incorruptibles, potenciales y actuales. Por su parte la filosofía moral ha sido presa de similar reducción, nunca ha tenido delante la visión integral del ser unitario del hombre, sino que cuando estudia la conducta humana, ésta se disgrega en un registro de virtudes morales e intelectuales.



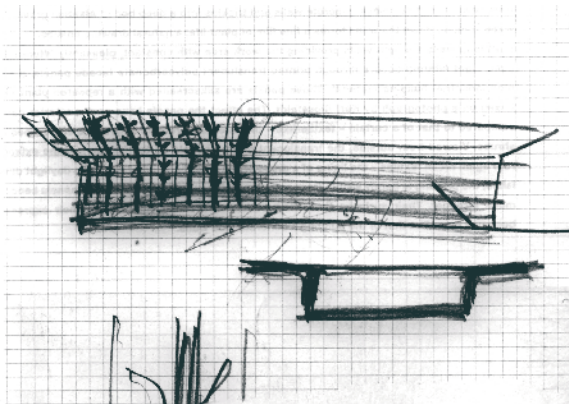
Proyecto de viviendas. Steven Holl



Planta y vista de la Charlottenhof. Karl Friedrich Schinkel, 1816

*propone un modelo generalizable*".<sup>62</sup> El paisaje como prototipo es una unidad entre el ser concreto, que seduce a los sentidos, y la universalidad de la moral.

La poesía, dice Aristóteles, es una imitación de la Naturaleza, pero al ofrecer representaciones de modelos ideales superiores, cabe añadir que la poesía, además de imitación de un modelo, se presenta ella misma como modelo de imitación del espectador. Es decir en el prototipo se produce una identificación y superioridad simultáneamente, participando de una realidad común, contiene una verdad superior. El modelo-paisaje se iguala a la copia-objeto arquitectónico en la semejanza estructural que los une, ambos pueden tener forma compartida, y esto produce un sentimiento de cercanía, de identificación. Por medio de la *analogía* el paisaje le transmite al proyecto de arquitectura una reverberación formal que proviene de su estructura profunda, no de las formas epidérmicas. En la relación entre el modelo y la copia hay una semejanza desemejante, como la que existe entre los miembros de una familia. La analogía inspira al sujeto la confianza necesaria para atreverse a desear lo siempre desemejante, que de lo contrario se sentiría impotente por la distancia que los separa. Es el tercer principio del prototipo, un consustancial deseo de ir hacia lo nuevo, de parecerse a él. El proyecto de arquitectura contemporáneo quiere ser paisaje y utiliza como recurso esta regla estructural del paisaje como prototipo: la analogía



Croquis de *Ricola Europe*. Herzog & de Meuron

El último principio es la *facticidad* o lo que es lo mismo, la imitación consiste en la influencia de un yo sobre otro yo de cualquier orden que sea: hábitos, costumbres, modas, lenguajes, valores, ideas, creencias, sentimientos, etc. La dimensión social coincide con el fenómeno imitativo. El proyecto de arquitectura siempre recibe una influencia social que proviene normalmente de un modelo. Los modelos, que siempre están allí antes, constituyen el elemento sobre el que el proyecto flota y se mantiene en la superficie. Dice Edmund Burke: “*Todo lo aprendemos mediante la imitación más que por precepto; y lo que aprendemos así no sólo lo adquirimos más eficazmente, sino más placenteramente. La imitación forma nuestras costumbres, nuestras opiniones, nuestras vidas. Es uno de los vínculos más fuertes de la sociedad; es una especie de mutua condescendencia*

---

<sup>62</sup> J. Gomá, op. cit., pág. 349.

que todos los hombres se rinden unos a otros sin reservas y que es extremadamente halagadora para todos”.<sup>63</sup> El paisaje es, evidentemente, uno de los modelos que constituyen la subjetividad del arquitecto, influye en su experiencia y además esta experiencia es posible a causa de los modelos que rodean al hombre.

Se afirmaba en la primera parte que el paisaje es una armonía generalizable de valores estéticos, económicos, afectivos, emocionales, vitales, un ser dinámico, vivo y cambiante, que provoca deseos racionales en los arquitectos cuando lo perciben. Ahora bien, ¿qué deseo? ¿qué tipo de acción provoca ese deseo?. Recordemos una vez más las palabras de Mendes da Rocha: “...Eso es arquitectura, ésa es la arquitectura que nos interesa. Por necesidades y deseos humanos. (...) lo que hay es un deseo y una experiencia en esa dirección”.<sup>64</sup> La peculiaridad de la acción imitativa, lo que la singulariza de las demás acciones, es el deseo que la promueve. El deseo siempre indica una dirección y, en este caso, está señalada por las propiedades del paisaje arriba descritas. La excelencia y la unidad entre el ser y el deber-ser plantean el carácter privilegiado de la ejemplaridad del paisaje y la idea de paisaje como algo individual y concreto. En este sentido, el paisaje es un ejemplo que significa un anhelo de realización del destino personal que, pese a ser individual, alcanza una cierta trascendencia, mediante su aptitud para la generalización.

Según Schiller hay dos clases de belleza en la figura humana: una natural, fija e innata, y otra espiritual, belleza en movimiento, que manifiesta la acción de la voluntad. Esta última belleza, que viene de la expresión en lo sensible y fenoménico de la libertad moral, designada como *gracia*, es exclusivamente humana, estadio intermedio entre la voluptuosidad sensible (inclinación) y la dignidad y respeto moral (deber). Schiller mantenía que en la filosofía moral de Kant la idea de deber está presentada con una tal dureza que asusta. Por ello, contra el purismo de Kant, aboga

---

<sup>63</sup> E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. esp. M. Gras Balaguer, Tecnos, Madrid 1997, pág. 37. (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757)

<sup>64</sup> P. Mendes da Rocha, “Entrevista”, en *Diario ABC*, Madrid 2006, págs. 50-51.



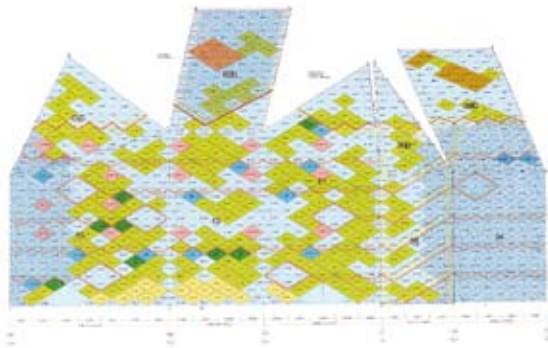
Bosque. Bruno Taut, c. 1903



Schiller por la necesidad de acompañar el deber con la inclinación: “*el hombre no sólo puede, sino que debe enlazar el placer al deber; debe obedecer alegremente a su razón*”. A la figura humana que posee gracia llama Schiller *alma bella*, que define como aquella alma que ha logrado la armonía entre el mundo sensible de las inclinaciones y el mundo racional del deber y la virtud: “Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre que puede abandonarse sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre peligro de entrar en contradicción con sus decisiones”.<sup>65</sup>

La realización más completa de esta idea de alma bella es precisamente el prototipo como unidad entre el ser concreto, que seduce los sentidos y la universalidad de la moral. El deseo imitativo se dirige hacia el prototipo porque la unión o conciliación entre inclinación natural y deber que se produce en el paisaje suscita un sentimiento o atracción emocional. El anhelo de totalidad es una propiedad ineludible de la verdadera imitación arquitectónica, la reproducción de una parte o elemento concretos, de un planteamiento cualquiera, más que imitación debería llamarse *mimetismo*. El paisaje como prototipo se presenta lleno de autoridad y de prestigio, no por una virtud o cualidad estética en particular, sino por su completa totalidad, hacia la cual se dirige el deseo de imitación de los arquitectos.

El deseo de trascendencia, de ir más allá hacia lo nuevo, es lo que caracteriza a la analogía. El deseo de imitación se basa en un sentimiento de intentar pertenecer a algo *superior* con el que es posible compartir una cierta forma. Un sentimiento que brota de la admiración hacia algo que, aun siendo irrepetible, llama a la repetición. En la verdadera imitación, el arquitecto intenta emular al paisaje, hasta el ser mismo de éste, pero siempre sin perder su propia personalidad e individualidad, ya que la imitación moderna conlleva una similitud pero básicamente una diferencia que mantiene nítidamente separados al modelo y la copia. La facticidad provoca que el deseo imitativo no conlleve una pérdida de personalidad, ni una disolución del sujeto, porque la imitación entraña a la vez una diferencia entre modelo y copia que los mantiene separados y sin posibilidad de confusión.



Dibujo de alzado desarrollado para el edificio Prada en Tokio.  
Herzog & de Meuron

<sup>65</sup> F. Schiller, *De la gracia y la dignidad*, trad. esp. J. Probst, R. Lida, Icaria, Barcelona, 1985, pág. 64 (*Über Anmut und Würde*, 1793)

Estos presupuestos son válidos teniendo en cuenta un concepto revisado de sujeto. El concepto radical de autonomía del sujeto, propuesto por la Ilustración, se estima hoy un postulado ingenuo.<sup>66</sup> El sujeto conceptual de la Ilustración, fuera del espacio y del tiempo, autosuficiente en la plenitud de su entendimiento y voluntad, ha sido desbordado por la evidencia, proporcionada por diversas ciencias, sobre la inmensa dependencia de la conciencia en relación a las condiciones presubjetivas de naturaleza social y psicológica. Nuestra época ha descubierto las condiciones presubjetivas de la comprensión y voluntad humanas y ha identificado, en toda conciencia individual la presencia de la sociedad, la historia, la cultura, en suma, de “los otros”. La influencia de los otros en toda etapa de la vida es un hecho y la influencia de ese especial otro que es el modelo, también. Hay que retener la tesis de René Girard, planteada en el epígrafe anterior, según la cual la pretendida autonomía ilustrada-romántica del sujeto, la idea de un yo original y libre, es sólo una ilusión, porque, de hecho, dicho sujeto juzga y desea siempre según otro, mediador o modelo, al que imita. Hoy en día, nadie puede cuestionar la heteronomía del sujeto y mucho menos la del arquitecto.

Esta acción imitativa que estamos describiendo será racional en la medida que se sepa cómo reconocer al paisaje como prototipo entre la variedad de modelos que existen, cómo se llega a conocer la esencia de éstos, cómo comunicar a los demás la ley del paisaje y qué tipo de experiencia cabe extraer de su imitación. La facultad de elección de un modelo exige *juicio*, es decir, un pensar sobre lo concreto, según Kant.<sup>67</sup> En el juicio a los modelos y la elección del paisaje como prototipo, el sujeto reconoce a éste en un doble sentido. En primer lugar, reconoce en un paisaje a un prototipo auténtico cuando percibe en él una ley generalizable que encierra normalidad y excelencia por reunir simultáneamente y en grado eminente todos los valores estimables en una comunidad. Entre la pluralidad de modelos reconoce, en segundo lugar, la ley enunciada por él y presta reconocimiento al deber-ser realizado y a la evidencia de su idealidad concreta. Tras reconocer al modelo, se conoce el paisaje, dejándose influir por él. Quien elige un paisaje y lo intenta imitar, no suma un

---

<sup>66</sup> Recordemos que la crítica a la relación sujeto-objeto de la metafísica tradicional condujo en el estructuralismo y postestructuralismo al antihumanismo, a la muerte del hombre, muerte del significado, muerte del autor, muerte del ego.

<sup>67</sup> Véase al respecto la descripción que hace Kant cuando analiza el ideal de belleza. I. Kant, *Crítica del juicio*, trad. esp. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid 2004, págs. 167-173. (*Critik der Urtheilskraft*, Berlin, Liebau 1790)



Croquis de la Escuela de Arquitectura de Oporto. Alvaro Siza

nuevo concepto a los ya almacenados en su mente, ni aumenta su conocimiento, sino que altera su horizonte de comprensión, dándole un nuevo sentido al mundo que percibe. Posteriormente, la tarea de comprender, comunicar y argumentar ante los demás sujetos la ley del paisaje incluye la pretensión de que la generalización que esa ley encierra pueda ser aceptada racionalmente también por los demás. La percepción de la ejemplaridad del paisaje suscita un deseo que desemboca en una acción imitativa, tras lo cual viene vivir y verificar el paisaje en la experiencia del proyecto de arquitectura. Es decir, aprovecharse, de un lado, de la ejemplaridad potencial del paisaje para el proyecto de arquitectura, y por otro, realizar una experiencia para comprobar el posible éxito o fracaso del ejemplo escogido. El arquitecto al disponer de un modelo neutraliza el azar, lo imprevisible, y racionaliza la novedad del hecho inesperado y extraño, adscribiéndolo a un ejemplo familiar, previamente elegido y comprendido. A medida que el sujeto-arquitecto asimila el ejemplo del prototipo-paisaje es capaz de repetirlo en situaciones nuevas, proyectándose hacia el futuro.

Sólo cabe calificar como referente al paisaje cuando satisface, al mismo tiempo, todas las dimensiones requeridas por el proyecto de arquitectura, no necesariamente todas con la misma intensidad. Pero además de esta generalización simultánea, debe experimentar una generalización diacrónica, es decir a lo largo del tiempo. La experiencia alargada en el tiempo acaba afectando al deseo imitativo y a la racionalidad de la acción. El paisaje no termina nunca de resultar definitivo, es un elemento en constante evolución, cambio y progreso, completamente diferente a la perfección y estatismo de la Naturaleza en época premoderna. Cuando se experimenta un determinado modelo éste demuestra ser sólo provisional. Cuando el sujeto-arquitecto cree percibir en un modelo-paisaje la ejemplaridad del prototipo, conocido, reconocido y comprendido racionalmente como tal, la experiencia de la acción demuestra un error de juicio y con él, el reinicio de la búsqueda en otro modelo. Con el deseo de fondo se va desarrollando un saber pragmático, una sabiduría, útil para toda la vida, adquirida con la experiencia, que acaba suministrando al arquitecto materiales de proyecto y proporciona criterios para la elaboración posterior de dichos materiales: ilustra acerca de la naturaleza del proyecto y propicia el uso de la mirada y el juicio.<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Es lo que aplicado Javier Gomá define como experiencia de la vida, es decir “*el saber pragmático que proporciona la experiencia de los ejemplos reconocidos, conocidos y comprendidos como prototipos por un sujeto en el transcurso de las sucesivas etapas de su vida*”. J. Gomá, op. cit., pág. 368.

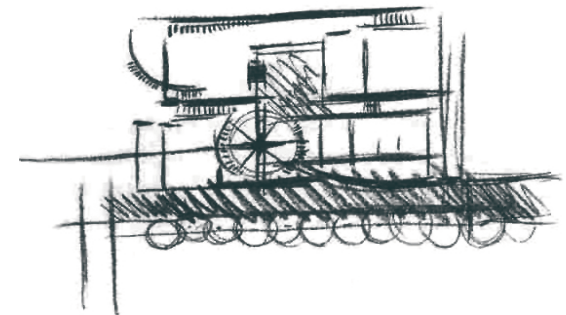
Si el carácter primario del proyecto de arquitectura es la modificación de una condición existente que necesita una respuesta satisfactoria, parece importante hacerse la siguiente pregunta: ¿Qué instrumentos permiten al arquitecto determinar cuáles son los modelos ejemplares en los que basarse y como reconocer el marco estético en el que se insertan? Bruno Pedretti sugiere, “*la cuestión útil para introducir es la que concierne al diálogo entre el universo perceptivo y el contexto natural del mismo, elevado (elegido) a paisaje*”,<sup>69</sup> para interpretar y entender así en que marco situar cada proyecto y la figura misma del arquitecto.

Para comprender el significado de las obras de arte es necesario conocer la intercambiabilidad de las interpretaciones producidas por quienes reciben las obras de arte, ya no es necesario conocer la estructura de la producción artística. De esta forma se relativiza el origen del objeto artístico y se presta atención a los medios en los que éste es recibido a través de una codificación. La experiencia que el arte contemporáneo y, en particular, la *Arte Povera*, pone en acción es la actividad productiva desde los datos elementales de la percepción del mundo exterior. La visión es fenomenológica y no metafísica. No procede de la idea sino de la experiencia, se vuelve acontecimiento, en las obras contemporáneas no hay ninguna voluntad de establecer tipologías permanentes, ni de evocar estructuras profundas reconocidas en la interpretación del objeto artístico. Es el instante, provisional, el acontecimiento.<sup>70</sup> La proposición levantada en un lugar. La indefinición de la condición urbana y metropolitana de estos productos es significativa, no es posible atraparlos desde una concepción organizada y planificada de los lugares o de la estructura urbana. La finalidad de estos artefactos está en el rechazo que establecen a justificaciones funcionales o lingüísticas.

---

<sup>69</sup> “*la questione utile da introdurre è quella che concerne il dialogo tra l'universo percettivo e il contesto naturale da esso eletto a paesaggio*”. B. Pedretti, “Introduzione o della natura intelligente”, en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991, pág. 5.

<sup>70</sup> M. Solà-Morales, *Diferencias...*, op. cit., págs. 103-104.



Croquis del Proyecto Time's II, Kyoto. Tadao Ando



En las obras de Alvaro Siza, Tadao Ando y Frank Gehry<sup>71</sup> se encuentra de un modo elocuente esta situación, se presentan desde la singularidad del acontecimiento, evidenciando arquitectónicamente la situación cultural contemporánea, pero sobre todo manifiestan un deseo de paisaje. Las obras de estos arquitectos, tienen tal calidad, prestigio y autoridad reconocida, que se independizan del modelo original y se constituyen ellas mismas en modelos de imitación, se convierten en ejemplos para otros arquitectos porque reconocen en ellas una ejemplaridad evidente en la relación que establecen con el paisaje. Sus obras son paisaje por ello los hemos elegido como ejemplos.



Croquis del *Walt Disney Concert Hall*. Frank Gehry

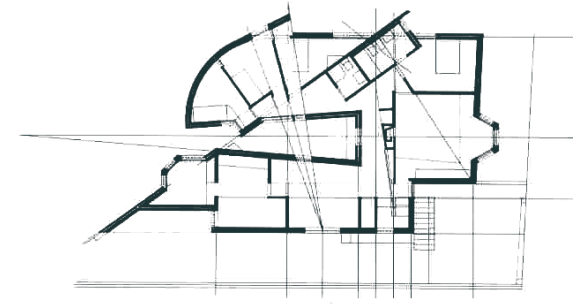
---

<sup>71</sup> Todos ellos han sido premio *Pritzker*: F. O. Gehry en el año 1989, A. Siza en el año 1992 y T. Ando en el año 1995.

### 3. El acontecer del paisaje. Alvaro Siza

La arquitectura de Siza tiene una intensa relación con el paso del tiempo y con el paisaje, sus obras no son sino trazas temporales sobre un paisaje preexistente. Su arquitectura, en palabras de Rafael Moneo, describe un mundo en el cual el tiempo es percibido a través de la rota y fragmentada presencia de momentáneas vivencias que inevitablemente han cobrado una forma construida. *“Las obras de Siza descubren la inestabilidad, la fragilidad del momento. Sus edificios fijan y consolidan la irrepetible percepción que él tuvo de un lugar y de una hora (...) Una idea de temporalidad que, sin embargo, rara vez encontramos en la arquitectura”*.<sup>72</sup> Se podría decir que es una arquitectura del acontecer. Su arquitectura es la intuición de una serie de líneas de fuerza propias de la topografía, con su expansión de planos, perfiles y bordes. Para el arquitecto portugués construir es algo coyuntural, está topográfica y temporalmente pre-determinado, todo lo que se puede hacer es modificar la esencia de un momento suspendido en un instante histórico y el siguiente, *“...captar en todos sus matices un momento específico de una realidad transitoria”*.<sup>73</sup> El factor tiempo, de secuencia, es crítico, el orden global de una obra se comprende de manera gradual, y los momentos fragmentarios de la experiencia y la memoria se van sumando hasta llegar a una comprensión completa.

La arquitectura para el arquitecto luso está siempre influida por el deseo de paisaje y por la idea que los arquitectos no inventan nada, sino que trabajan continuamente con modelos que transforman en respuesta a los problemas con que se encuentran.<sup>74</sup> El paisaje es uno de los materiales más recurrentes y dominantes que marcan algunas de las obras de Alvaro Siza. El arquitecto considera



Planta de la Casa Antonio Carlos Siza, 1976-78

---

<sup>72</sup> R. Moneo, “Un lenguaje sin alardes”, en A&V, nº 40, Madrid 1993, pág. 3.

<sup>73</sup> A. Siza, “Prologo”, en VV.AA., *Alvaro Siza. Profesión poética*, trad. esp. S. Castán, M. L. Aguado, Gustavo Gili, Barcelona 1989, pág. 7. (*Alvaro Siza Vieira. Professione poetica*, 1986)

<sup>74</sup> W. Curtis, “Alvaro Siza: una arquitectura de bordes”, en *El Croquis*, nº 68-69, El Escorial 1994, págs. 39. Una vez más en esta entrevista cita Siza su famoso aforismo de reminiscencias loosianas: *“los arquitectos no inventan nada, sólo transforman la realidad”*.



los paisajes como palimpsestos, las escrituras que hace en ellos son fragmentos interrelacionados que contribuyen a dotarlos de una nueva unidad artística compleja. *“Buscamos, pues, el espacio que envuelve al hombre y a la naturaleza apoyándonos en fragmentos aislados”*. Reconoce en el paisaje una totalidad, una ley generalizable que puede ser transmitida a los demás por medio de los fragmentos de sus obras. Sus edificios utilizan la abstracción de las formas, de los contornos, las terrazas y los recorridos, explorando la experiencia de los sentidos mediante distintas capas de opacidad y transparencia, manifestando un cierto grado de diferencia. La intensidad y la sensación del entorno se controlan mediante la cuidadosa colocación de ventanas y lucernarios. Las partes individuales, con su propia identidad, quedan englobadas en una compleja unidad que incluye las características propias del emplazamiento, se pueden leer como piezas del contexto, pero también como nuevos conjuntos o totalidades.<sup>75</sup>

La idea del edificio en Siza es una especie de campos entrelazados donde tienen lugar distintas actividades humanas y donde el entorno se intensifica, *“...cuando estoy en Alicante y cerca de Granada, [es normal] que piense en una arquitectura que significa mucho para mí, me refiero a la arquitectura islámica. En ella encuentras algo que está también ligado al clima de la región, a saber, una sensación de profundidad espacial, un moverse entre capas. En la Alhambra pasas por una secuencia de patios al aire libre con transiciones de zonas de luz a zonas de sombras. Los espacios cambian de tamaño e intensidad. De pronto, te puedes encontrar en una zona de penumbra, que permite un descanso, una mirada a través del paisaje. Esa forma de multiplicar el espacio, dividiéndolo, le da una sensación de densidad. En la Alhambra tienes la sensación de densidad. En la Alhambra tienes la sensación de haber entrado en un ‘mundo’ que continúa y continúa, siempre cambiante. Esa es una de las principales dimensiones de la arquitectura”*.<sup>76</sup> Siza se alimenta de la interpretación poética de la experiencia y de los recursos de la tradición, conceptos retomados de Aalto: abordar la innovación a través de nuevos materiales, de nuevas ideas, pero sin perder de vista la historia, la tradición, la atmósfera local. Utiliza los dibujos como

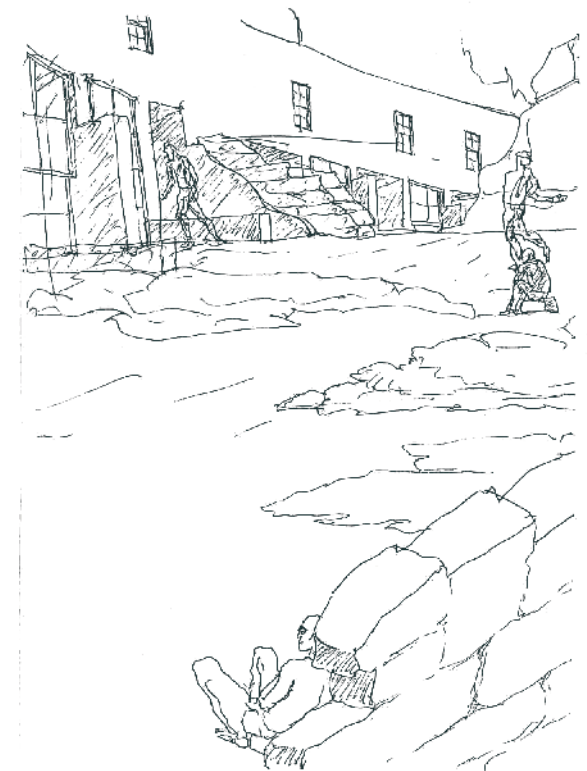
<sup>75</sup> Cfr. W. Curtis, “Notas sobre la invención: Alvaro Siza”, en *El Croquis*, nº 68/69+95, El Escorial 2000, págs. 246-255.

<sup>76</sup> A. Siza, “Una conversación [con Alvaro Siza]”, en VV.AA., *Alvaro Siza. 1958-2000*, El Escorial 2000, pág. 241.

una especie de mapa con los que adivinar las trazas o tensiones ocultas de un pedazo de terreno. La estética de la obra de Siza tiene cierto paralelismo, según Williams Curtis, con la producción artística contemporánea pero básicamente con el cubismo de Picasso y Braque.<sup>77</sup>

Alvaro Siza usa los croquis para captar el escenario general, pero también para señalar un incidente o una característica particular. De la misma manera que un paisaje combina recorridos, terrazas, campos y puntos focales o que una ciudad combina calles, plazas, vías, las 'estructuras profundas' de su lenguaje arquitectónico le proporcionan los medios para esquematizar e intensificar los rasgos propios del campo o de la ciudad. Funcionan como filtros en el proceso de transformación de la realidad y contribuyen a una sugestiva abstracción del resultado. En sus intervenciones hay una búsqueda de las raíces, una necesidad de articular la identidad cultural y el respeto a las diferencias con el desarrollo del sistema productivo, una necesidad de entender el paisaje como un marco estético de referencia.

En sus proyectos siempre hay una fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria, de experiencias anteriores. Una relación que se produce por medio de los croquis, a través del dibujo como elemento catalizador, Siza se apropia de un lugar porque *"el dibujo es el lenguaje y la memoria, la forma de comunicarte, a ti mismo y con los otros, la construcción"*.<sup>78</sup> La búsqueda a través del proyecto no es sólo búsqueda de autenticidad de la cultura portuguesa sino que también es una sufrida búsqueda de la propia identidad, indagando en la memoria de un contexto interior, que se acaba convirtiendo en un paisaje de referencia para cada proyecto. Oriol Bohigas llegó a caracterizar a Siza como un 'situacionista', que realiza *"croquis y perspectivas sobre el propio terreno en las mesas de los bares contiguos o en campo abierto como un viejo paisajista meticulosamente enamorado de una realidad representable"*.<sup>79</sup>

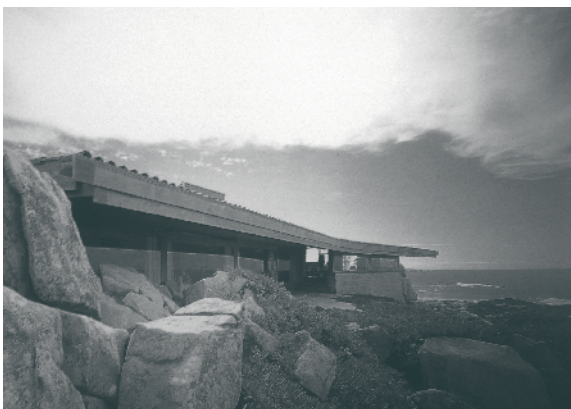


<sup>77</sup> Cfr. W. Curtis, "Alvaro Siza...", op. cit., págs. 33-44.

<sup>78</sup> A. Siza, "Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza", en *El Croquis*, nº 68-69, El Escorial 1994, pág. 10.

<sup>79</sup> O. Bohigas, "Alvaro Siza Vieira", en *Arquitecturas Bis*, nº 12, Barcelona 1976, pág. 16.





Restaurante Boa Nova, Matosinhos

En la obra del arquitecto portugués se reconocen algunas constantes que, como recuerda Nuno Portas, ponen en relación esquemas tipológicos determinados con el contexto específico de cada proyecto, tanto cuando ese contexto es netamente urbano como cuando está ligado a temas de paisaje. “*La obra de Siza es una serie de variaciones sobre el tema de la relación entre el edificio y el sitio, entre la arquitectura y la ciudad o el paisaje*”.<sup>80</sup> Una búsqueda que nace de algunas reglas o convenciones recurrentes, continuas variaciones de la manipulación de la arquitectura sobre esquemas tipológicos definidos, fragmentos de la realidad y de la memoria, agregados en la investigación de espacios. Por ejemplo, recurre una y otra vez a la idea de edificio en torno a un patio con forma de U convergente que se abre por su extremo más angosto al paisaje y al espacio que lo rodea.

Hay dos proyectos en los que la idea del paisaje como material de proyecto está muy presente: la *Piscina Municipal* de Leça de Palmeira (1961-66) y el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (1988-93) ambos definen una situación de borde o frontera. Los dos proyectos están relacionados entre sí, tanto en sus temas básicos como en su orden espacial y su organización subyacente. Dispuesta en la costa del océano Atlántico, la *Piscina Municipal* de Leça de Palmeira utiliza el paisaje de modo diferente al vecino restaurante *Boa Nova*, (1958-63) primera obra de Siza, en el cual arquitectura y paisaje rocoso se confunden en un continuo intercambio entre artificio y Naturaleza. “*La adaptación al entorno —dice Siza— era muy intensa, mimética del perfil de las rocas*”. Su diálogo es revelado a través de un sutil juego de recorridos peatonales excavados en el suelo y en la estructuración del espacio interior que mira hacia el horizonte. En ambas obras la relación con el océano se produce por las grandes rocas de la orilla, a través de las cuales penetra el Atlántico, transformando la percepción en función del tiempo y las mareas. “*Miras y piensas en América. No es sólo la vista del mar, es también la percepción del mundo entero*”.<sup>81</sup> La relación con la Naturaleza es por medio de la memoria. El restaurante *Boa Nova* y la *Piscina* de Leça son elementos de borde, arquitecturas que fundan un lugar con el tiempo.

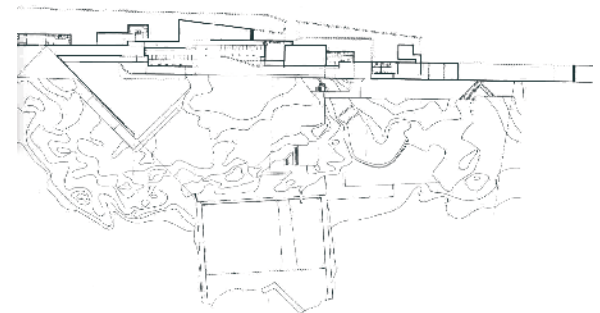
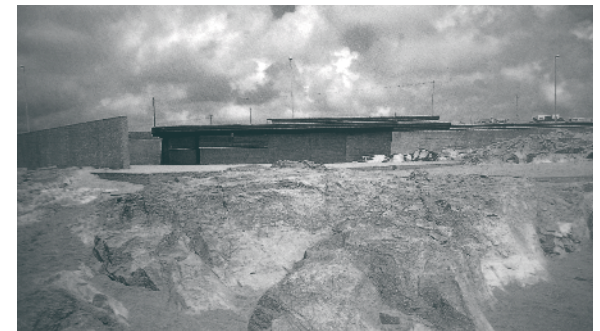
---

<sup>80</sup> “*L’opera di Siza è una serie di variazioni sul tema del rapporto fra l’edificio e il sito, fra l’architettura e la città o il paesaggio*”. N. Portas, “Note sul significato dell’architettura di Alvaro Siza nell’ambiente portoghese”, en *Controspazio*, n° 9, Bari 1972, pág. 17.

<sup>81</sup> A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., pág. 232.

Sin embargo, en la *Piscina* de Leça la relación de lo construido con el paisaje es distinta. Lo construido se destaca firmemente por su geometría. “*Sólo las grandes líneas del paisaje influyen en el proyecto, y en algunos accidentes que participan de la construcción de la piscina*”, dice Siza.<sup>82</sup> “*Todos los años, en las mareas vivas, el mar arrastra lo que no es necesario. En ese lugar, un macizo rocoso interrumpe tres líneas paralelas: el encuentro del mar y del cielo, el de la playa y el mar y el largo muro de contención de la carretera marginal. Alguien pensó en proteger una depresión de ese macizo, utilizándolo como piscina de mareas*”.<sup>83</sup>

La planta de la *Piscina* de Leça está ordenada para dirigir la mirada de quien recorre el edificio hacia el horizonte, hacia el infinito del espacio oceánico que es una referencia abstracta del proyecto. Los muros táctiles de hormigón, derivados del ejemplo de Wright, construyen la secuencia de recorridos de la piscina y definen el límite entre Naturaleza y Arquitectura, son líneas que dialogan con el horizonte y el océano pero que se pliegan para delimitar espacios de proporciones humanas. Los muros son paralelos, se cortan unos a otros en un laberinto a través del cual se abre paso el recorrido en forma de sendero sinuoso. Los volúmenes son escasamente visibles desde lo alto del paseo marítimo, el fondo de los mismos son las rocas, las piscinas y el océano Atlántico. El cuerpo humano desciende por una rampa, se comprime, pasa bajo una losa flotante de hormigón, atraviesa una serie de pasadizos oscuros que discurren paralelos a la costa. Tras este laberinto de muros, que impiden la visión del mar, aparece un plano diagonal que dirige la vista hacia el mar y las piscinas. El hormigón con el que están contruidos los muros es una piedra perfectamente cortada, delineada y definida que la pátina del paso del tiempo ha igualado a las rocas naturales. La cubierta de madera oscura dan al aspecto a la piscina de una ruina protegida por una cubierta temporal. La lámina de agua completamente horizontal de las piscinas se contrapone al movimiento de las olas del océano. Estas superficies y los contornos curvos que las delimitan amplían la vista hacia el horizonte, integrando a los usuarios de la piscina en la Naturaleza. El ojo, la mano y el pie son invitados a explorar diferentes ritmos y texturas. Dice Siza: “*el arquitecto tan sólo había*



Piscina de Leça de Palmeira

<sup>82</sup> A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág. 20.

<sup>83</sup> A. Siza, en VV.AA., *Las ciudades de Alvaro Siza*, Talis, Madrid 2001, págs. sin numerar.



Rocas y muros, agua y mar en la piscina de Leça de Palmeira

*escogido dónde poner los pies y dónde no llegar por miedo a las rocas y al mar*".<sup>84</sup> El conjunto del paisaje, construido y natural, entra a formar parte de los materiales de la arquitectura.

El *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* en Santiago de Compostela (1988-93), nace de una manipulación tipológica teniendo en cuenta una serie de principios que pertenecen al paisaje de la ciudad en la que se sitúa. Ubicado también en una situación límite, justo al borde del centro histórico de Santiago, la agregación de elementos autónomos —el volumen que define la relación con la calle y que genera el gran pórtico suspendido, el bloque de las salas de exposición, el del auditorium— encuentra sus propias reglas en continuidad con la planimetría del jardín histórico trasero. *"He debido estudiar de modo profundo este jardín para encontrar la posición conveniente de los ejes ordenadores del nuevo edificio para hacerlo una suerte de complemento armónico de la colina hacia la calle"*.<sup>85</sup> Para Siza, el núcleo de Compostela ofrecía la oportunidad de transformar un paisaje mítico y una ciudad con arquitectura contemporánea.

La disposición tipológica del *Centro* se configura como una continuación de los recorridos en zigzag que dibujan el jardín del ex convento: las antiguas terrazas y las trazas del antiguo sistema de canalización son retomadas por Siza en el diseño del jardín hasta llegar a determinar la arquitectura. La memoria del lugar, que conserva profundamente las reglas de la topografía, de los cultivos de la tierra y de los antiguos caminos de peregrinos que llegaban al convento, son las tramas de los recorridos del hombre que se mueve en el renovado jardín desde dentro del edificio.<sup>86</sup> El uso del material pétreo para los exteriores dialoga con el carácter urbano de los

---

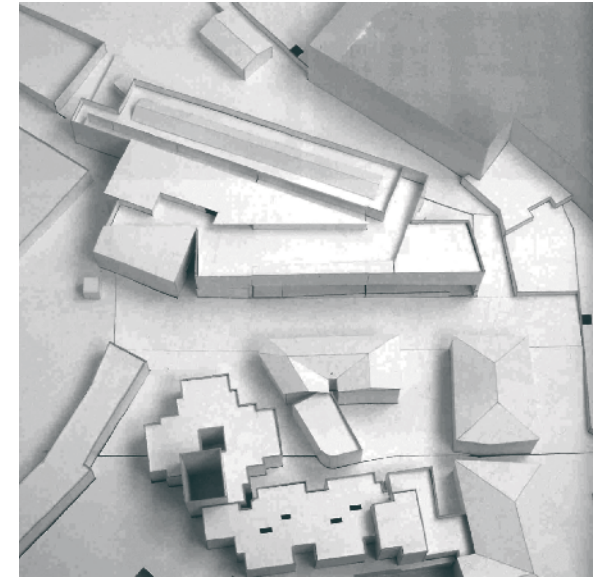
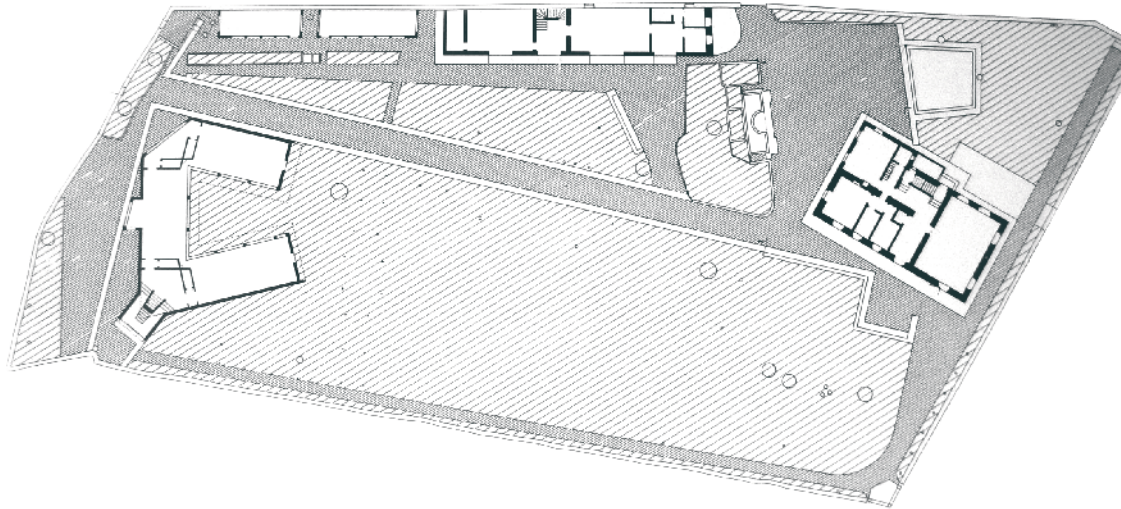
<sup>84</sup> A. Siza, en VV.AA., *Las ciudades...*, op. cit., págs. sin numerar.

<sup>85</sup> *"ho dovuto studiare in modo approfondito questo giardino per trovare la posizione conveniente degli assi ordinatori del nuovo edificio in modo da renderlo una sorta di completamente armonico della collina verso la strada"*. A. Siza, "Santiago e Setúbal. Conversazione con Alvaro Siza", en *Casabella*, nº 612, Milano 1994, pág. 11.

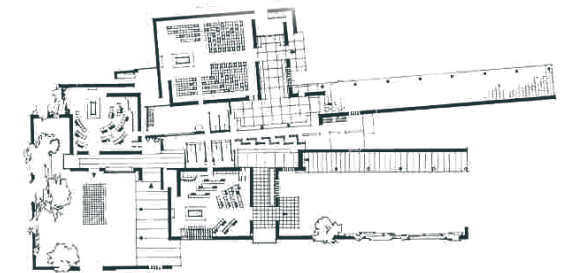
<sup>86</sup> Nos recuerda Quetglas que no es posible evitar, como querría Gehry, la nostalgia porque sería necesario extirpar el sexto sentido perceptivo humano: el de la memoria. *"¿Que mayor densidad tendría la arquitectura con tal capacidad de presentar la memoria!"* en la obra de Alvaro Siza. J. Quetglas, "Misceláneas de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura", en *El Croquis*, nº 92, El Escorial 1998. Sobre la relación entre los caminos de los peregrinos y la estructura de la ciudad, recuerda Siza que *"a lo largo de estos caminos del campo hasta la plaza se*



edificios monumentales públicos de la ciudad, pero la arquitectura del *Centro* nace del espacio abierto natural, de las inclinaciones o estructuras preexistentes, de la voluntad de hacer emerger las reglas de la memoria de una estructura topográfica, cuyos principios fragmentados están allí a la espera de ser redescubiertos y regenerados en una estructura nueva de significados y usos. El museo de la ciudad gallega desarrolla un argumento, explorando la luz y la sombra, la gravedad y la ingravidez, lo profundo y lo superficial en relaciones completamente fenomenológicas. El arquitecto portugués logra destilar en este proyecto la geología del granito, la luz fría del Atlántico y las capas del tiempo histórico en un resonante paisaje urbano. Un paisaje que es típico, normal, excelente.



Maqueta Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela



Concurso para las capillas ardientes del cementerio Malmi. Alvar Aalto, 1950

Izquierda: Planta de jardines y del Pabellón Carlos Ramos

*pueden todavía encontrar, si se pone atención, símbolos y referencias religiosas que señalaban el recorrido de los diversos grupos de creyentes. Este conjunto de señales representa una especie de tesitura de relaciones que pone en continuidad la ciudad con su territorio y el mundo entero, más allá de las fronteras. Los caminos de Santiago dan integridad a la ciudad, a través de ellos, se logra leer la razón de la forma de cada elemento arquitectónico, de cada edificio de la ciudad. Tengo la esperanza de haber encontrado así la clave de la proyectación del museo y del centro de arte". A. Siza, "Santiago e Setúbal...", op. cit., pág. 12.*





Vista del Pabellón Carlos Ramos desde el jardín



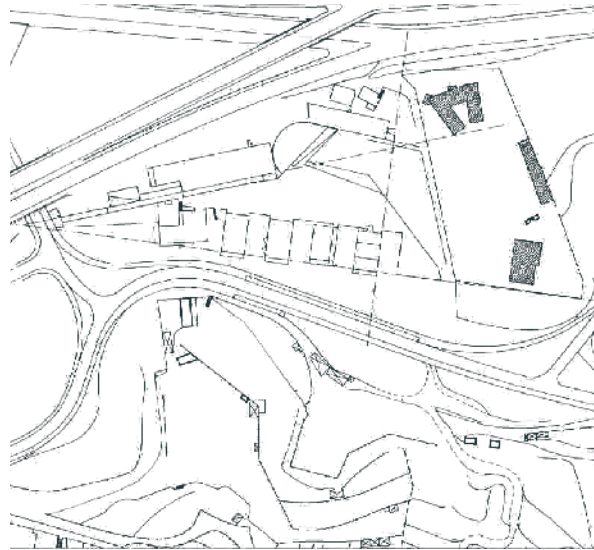
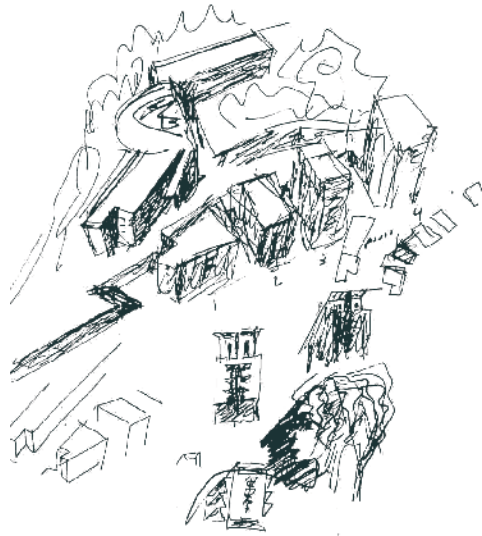
Vista del jardín desde el Pabellón

Como en Santiago, en la *Facultad de Arquitectura* de Oporto, Alvaro Siza también manipula los fragmentos de la realidad geográfica y de la memoria del lugar para reconstruirlos en una nueva estructura arquitectónica compleja. El terreno asignado para este proyecto está situado en la periferia de la ciudad, a las orillas del estuario del Duero. La obra se realizó en dos fases diferentes y en terrenos colindantes. La primera fase consistió en la reforma de una villa existente, junto con la construcción del *Pabellón Carlos Ramos* (1985-86). En éste al inclinar las alas de la U aparece la idea de captura de un paisaje interior, el del jardín y el propio pabellón, permitiendo miradas de un aula a otra dentro de un mundo interior protegido pero no limitado. En la fase posterior y principal se realiza la ampliación de la *Facultad* (1986-95), situada en una ladera contigua en pendiente y con la presencia de aterrazamientos que dibujan las orillas del río Duero. La inclinación de los muros de contención que estructuran el paisaje fluvial es reutilizada por Siza como principio proyectual, la una inteligente referencia al campus de Aalto en Otaniemi también con niveles estratificados y el punto focal del anfiteatro al aire libre.<sup>87</sup>

La fragmentación de las estructuras preexistentes y la topografía volcada hacia el valle sugieren —como en una acrópolis— la disposición de elementos autónomos, que componen una estructura urbana de fragmentos insertados dentro de un paisaje, como si fuera una especie de “micro-ciudad”, cuyo lugar de agregación y relación son los vacíos que se asoman al río. La parcelación de las estrechas casas en la base de la colina se reinterpreta, construyendo un nuevo paisaje urbano hacia el río Duero. Un paisaje que conserva la identidad de la ciudad y su relación con el territorio. Pabellones dentro del verde que reivindican su relación urbana con el Duero. Desde el río, la *Facultad* de Siza aparece como una secuencia ritmada de volúmenes blancos; que se relacionan con el pabellón primitivo del siglo XVIII, por medio de los vacíos que dejan entre sí. Siza desarrolla una estrategia de relación con el espacio vacío, con los huecos, con la distancia. La percepción de la diferencia entre lo construido y lo existente adquiere valor. En este proyecto, como sucede en la *Piscina* de Leça se arranca del punto cero del paisaje para llegar a un paisaje construido, modelo y ejemplo de modelo.

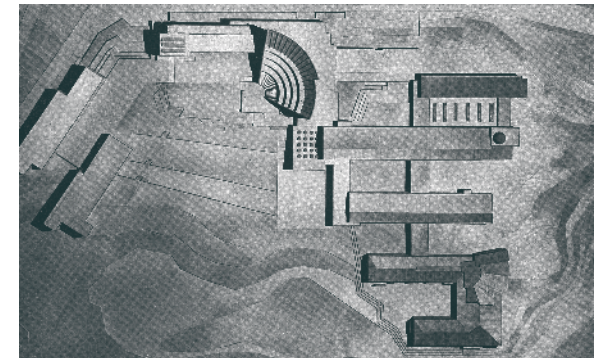
---

<sup>87</sup> Cfr. W. Curtis, “Alvaro Siza: Paisajes urbanos”, en VV.AA., *Alvaro Siza*, Electa, Madrid 1995.



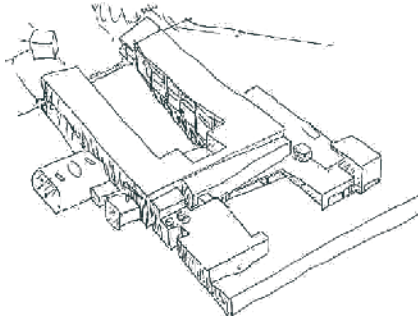
La *Escuela de Educación* en Setúbal (1986-92) es, de nuevo, una reutilización del tipo utilizado en el proyecto de Giorgio Grassi para la residencia de Chieti (1978) pero, sin embargo, tiene raíces más profundas que la simple recuperación de la implantación tipológica de un claustro alargado. Dice Siza, en relación a la cuestión fundamental de la elección de modelos y como extender sus principios a situaciones nuevas: *“Un tipo que siempre me ha impresionado mucho es el convento. Pocos tipos están tan determinados funcionalmente, incluso simbólicamente. Sin embargo, es un tipo que se adapta a multitud de funciones: escuelas, museos, academias militares, ayuntamientos, apartamentos... La estructura funcional como parte del proceso proyectual queda liberada a través de la efectiva definición de los espacios”*.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág 14.



Croquis, planta y vista de la *Escuela de Arquitectura* de Oporto desde el río Duero

Escuela Politécnica de Helsinki en Otaniemi. Alvar Aalto, 1949



Escola de Educação em Setúbal. Croquis y vista del patio

El esquema de la *Escola de Educação* de Setúbal con sus galerías evoca a los introvertidos corrales o los patios meridionales, pero la analogía más evidente es con el monasterio de Cabo Espichel que se asoma al océano Atlántico. Lo que sorprende y emociona del monasterio es el silencio y el sentido de absoluto que se produce en ese lugar al relacionarse con la Naturaleza. En Cabo Espichel, como en la *Piscina* o en el *Restaurante*, la presencia misma de la arquitectura es como una introducción o comprensión antes de descubrir la inmensidad de la Naturaleza que enfatiza la percepción del infinito. Es como si en el claustro, al que se accede llevado delicadamente por el cuerpo más alargado que protege de la visión directa del océano, se intuyera la presencia del infinito. El cuerpo de la iglesia se separa de los brazos del monasterio a través de dos aperturas que enmarcan la línea del horizonte. La iglesia está apoyada sobre un basamento, un suelo elevado que busca darle una escala al espacio abierto hacia el océano. Un plano abstracto del que se reconoce su espesor sólo cuando se desciende por el acantilado. En Cabo Espichel, la presencia del santuario hace de aquel sitio un lugar excepcional, un punto de observación y de reconocimiento. Es el lugar donde el hombre entra en la escala de la Naturaleza a través de la arquitectura. Por este motivo, la analogía entre Cabo Espichel y Setúbal va más allá de la referencia tipológica.

El monasterio, que indudablemente pertenece a la memoria de Siza, se utiliza con una espontaneidad cargada de información y conocimiento. Los principios constitutivos de la arquitectura que constituye la historia personal y colectiva de una cultura vuelven involuntariamente al proyecto desde el momento en que la espontaneidad y la profunda asimilación no tienen necesidad del lado racional. Del monasterio, Siza recupera no sólo la relación con el paisaje sino también la volumetría. En el monasterio, contraponiéndose a la disposición de las aulas que forman el patio principal, emergen algunos volúmenes exteriores que han sido agregados a posteriori, en Setúbal estos volúmenes añadidos forman parte de la complejidad funcional del programa y, por tanto, deben moverse según unas reglas flexibles. Con estos fragmentos, Siza define la relación entre un tipo fuertemente definido y la complejidad del entorno urbano. Como dice Pierluigi Nicolin: “*podemos encontrar en su obra dos tensiones contrapuestas: una espontánea capacidad para valorar los elementos del sitio, los hallazgos, las preexistencias, un deseo de no malgastar; una*



*rigurosa voluntad de síntesis volumétrica y de claridad tipológica*".<sup>89</sup>

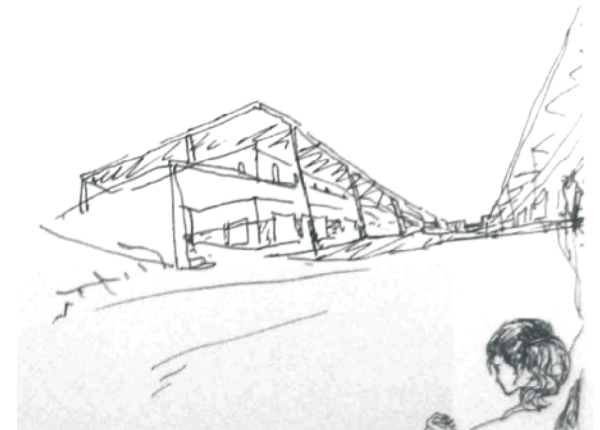
La arquitectura de Siza busca sus propios principios en la estructura de la memoria, personal y colectiva, de sí mismo y del marco estético cultural al que pertenece. El *Inquerito sobre a arquitectura popular portuguesa*, una investigación que reunió en los años sesenta a algunos jóvenes arquitectos lusos que, lejos de ser puramente estético-vernacular o de léxico, constituyó un paso importante en la definición de un bagaje cognoscitivo de los principios espaciales y tipológicos de la arquitectura popular. Una experiencia común a la que realizaron en España, Coderch o Alejandro de la Sota. La arquitectura de Siza intenta introducir en sus edificios la abstracción de los contornos, la implantación, la volumetría, los rasgos topográficos, etc. que se pueden encontrar en la arquitectura vernácula lusa. El contorno acaba constituyendo una de las fuerzas generadoras de la arquitectura de Siza y se expresa en una pared, en una arista, en un límite o en una superficie de vidrio.

En sus primeros proyectos de recualificación urbana en el centro de Oporto, en el barrio de São Victor y en el barrio Bouça, con las denominadas brigadas SAAL, (Servicio Ambulatorio de Apoyo Local) y en la siguiente intervención de viviendas sociales en Évora (1977), Alvaro Siza desarrolla una atención a la cualidad del espacio público como lugar de encuentro, centro de la arquitectura y la vida social. En São Victor (1974-77) aparece la idea de estratificación arqueológica, proponiendo una arquitectura con pocas referencias a lo ya existente, a lo cual se superponía, conservándolo a pesar de todo aunque estuviera en ruinas. Esto significaba la coexistencia vital de lo nuevo con la ruina, negando la tradición moderna de la *tabula rasa*. Como dice Kenneth Frampton, São Victor es importante para la comprensión implícitamente *existencialista* de su forma-espacio.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> "possiamo trovare nella sua opera due tensioni contrapposte: una spontanea capacità a valorizzare gli elementi del sito, i reperti, le preesistenze, un desiderio di nulla sprecare, una rigorosa volontà di sintesi volumetrica e di chiarezza tipologica". P. Nicolini, "Il metodo di Siza", en VV.AA., *Alvaro Siza, architetto. 1954-1979*, Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1979, pág. 10.

<sup>90</sup> K. Frampton, "Poesía y transformación: la arquitectura de Alvaro Siza", en VV.AA., *Alvaro Siza. Profesión...*, op. cit., pág. 14.



Croquis de la Escuela de Educación en Setúbal



Vista del claustro del convento en cabo Espichel





Viviendas SAAL, Oporto



Viviendas en Spanjen, Róterdam. J. J. P. Oud, 1918

En Évora el proyecto es para 1.200 viviendas destinadas a trabajadores inmigrantes situadas en una zona sin tejido urbano definido: la Quinta de Malagueira. En este proyecto introducirá la geometría en el paisaje, transformando la planta de la *casa Beires* en un módulo de “casa-tapiz”. Serán varios los elementos preexistentes que originarán parte de las decisiones del proyecto: el acueducto renacentista de Francisco de Arruda que, con una línea casi horizontal, subraya el fondo del paisaje, los muros de la Quinta que atraviesan oblicuamente la colina situada a la entrada y la propia topografía. Intervenir en estas condiciones fue posible sólo trabajando con la memoria de los espacios, con fragmentos que tienen la capacidad y la autonomía de adaptación al suelo y al contexto urbano.

La escucha del paisaje y el método de trabajo en el proyecto de Malagueira ha sido descrita de forma gráfica por el propio Siza: “*La blanca sábana de tejido continuo, simple y puro, extendida sobre la superficie ondulada del terreno, empieza a revelar accidentes escondidos. Se llena de arrugas. Se agita. Se rompe. Vuelve a ser transparente. En toda la extensión del terreno, y más allá de él, el proyecto resbala, se acerca, se multiplica, se reproduce, se deforma. O que el propio proyecto se depura poco a poco hasta alcanzar la sequedad de un esbozo a la espera de refinamientos no deseados, y encuentra precedentes de forma, sin por ello amar ningún tipo de revival...*”<sup>91</sup> La búsqueda de Siza se concentra sobre la voluntad de constituir una unidad de fragmentos del lugar y de la memoria, definiendo con claridad una elección tipológica propuesta como soporte para la agregación de elementos autónomos en cada proyecto. Para el arquitecto luso, paisaje y contexto son componentes del lugar, fragmentos que yacen en una realidad estratificada que conserva las trazas de una memoria colectiva: “*La arquitectura es revelación del deseo colectivo nebulosamente latente*”.<sup>92</sup>

El arquitecto portugués comenta al paisaje de Marco de Canavezes, donde proyecta la *Iglesia de Santa María* (1990-93): “*Hace cuarenta años, cuando empecé en la arquitectura, este paisaje*

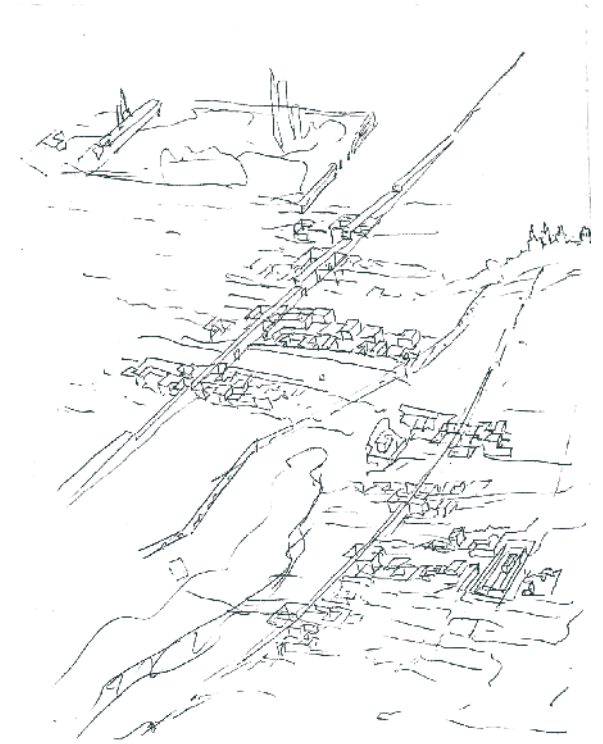
<sup>91</sup> A. Siza cit. en J. M. Hernández de León, “Reflexiones sobre la obra”, en *Facultad de Ciencias de la Información*, Constructora San José, Pontevedra 2000, págs. 42-43.

<sup>92</sup> “*L’Architettura è rivelazione del desiderio collettivo nebulosamente latente*”. A. Siza cit. en A. Angelillo, *Alvaro Siza. Scritti di architettura*, ed. Skira, Milano 1997, pág. 30.

estaba intacto, y era maravilloso. Pero también era un paisaje sostenido por una agricultura barata y por una actitud casi feudal hacia la tierra y la tradición. La heterogeneidad del nuevo paisaje habla de una nueva distribución de la riqueza, que junto con la destrucción, expresa nuevas esperanzas y aspiraciones. Posiblemente el papel que desempeñe una intervención arquitectónica sea el de construir sobre las peculiaridades positivas y mejorar las negativas...”<sup>93</sup>

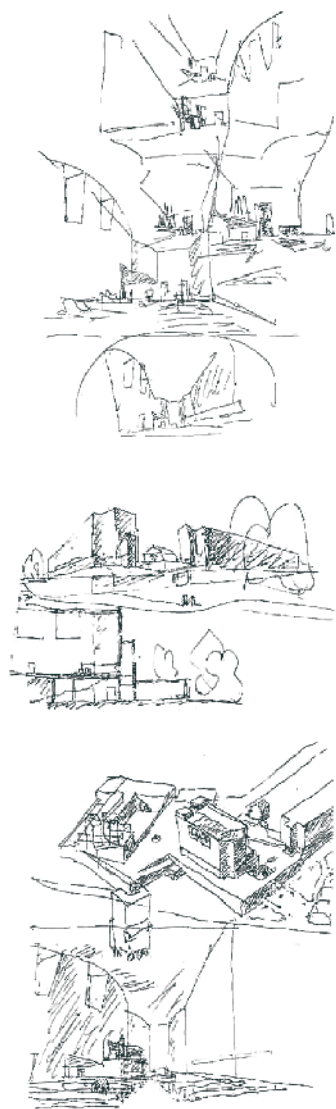
Siza intentó la reestructuración y re consolidación de un paisaje urbano degradado de un pequeño núcleo rural, por medio de una serie de rampas, escaleras, plataformas, niveles y pequeñas terrazas, incorporando edificios existentes disonantes dentro de un complejo orden nuevo y procurando una secuencia comprensible de espacios, acontecimientos y vistas. El *Centro Parroquial* crea un espacio a modo de patio ceremonial, ligeramente desplazado respecto al eje de la iglesia donde la gente pueda reunirse. *“El movimiento era esencial en mi idea (...) En cierta forma este espacio, que liga la iglesia, el pueblo y el paisaje, es el protagonista de todo el proyecto”*. En el *Centro Parroquial* se reconocen algunos elementos característicos de la obra de Siza: la secuencia de rampas y el patio fracturado. Su objetivo es el de reconciliar las diversas escalas del contexto. Un contexto que se puede leer como una especie de ‘acontecimientos’. Hay un interés particular por las vistas que el edificio ofrece desde el exterior, pero también a las vistas desde el edificio. En el espacio principal de la iglesia hay en la parte inferior del muro derecho una estrecha y larga ventana horizontal que permite, a las personas sentadas, ver las colinas que hay detrás del pueblo. *“El horizonte es atraído al interior”*. Este recurso une el espacio religioso con la Naturaleza, con el mundo exterior, provocando que los fieles perciban el paisaje que hay más allá del pueblo y al que pertenecen.

La arquitectura de Siza, es una secuencia de elecciones repetidas infinitas veces, iguales a sí mismas, persigue con tenacidad una especie de continuidad de los espacios que conducen al hombre que se mueve en ellos. La gran capacidad de recorrer mentalmente los proyectos, absorbida por la atención a los espacios y por las arquitecturas de la tradición portuguesa, permite a Siza construir un paisaje diferente, una búsqueda en un contexto interior que representa su



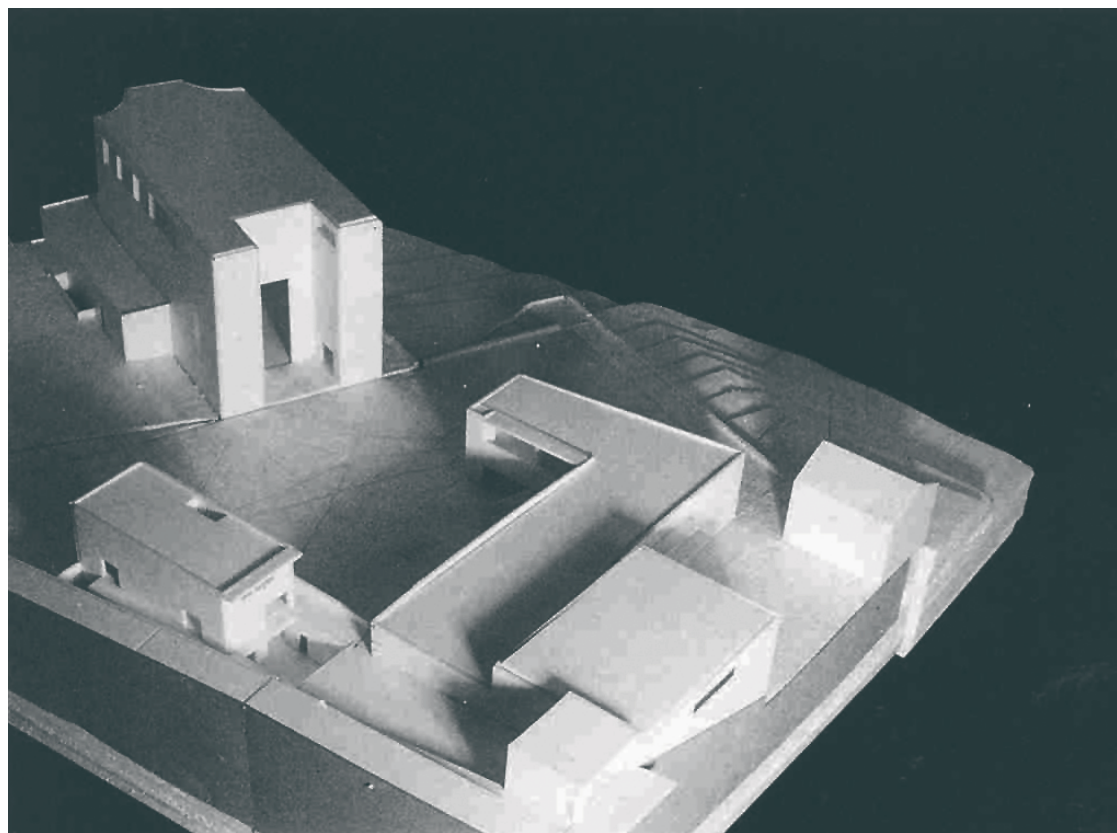
Croquis y vista de la Quinta de Malagueira, Évora

<sup>93</sup> A. Siza, “Una conversación...”, op. cit., pág. 235.



Croquis y maqueta de la iglesia de Santa María de Canavezes

propia época y cultura. La cultura del silencio, de la soledad oceánica, aparece en la obra de Alvaro Siza con una búsqueda que comienza desde las primeras realizaciones hasta llegar hasta hoy. Ese potencial “caligráfico”, como lo denomina Frampton, sólo surge en lugares marginales, en intersticios que delimitan fronteras entre mundos diferentes: “*el verdadero terreno del arquitecto es intermedio, intersticial...*”, es decir, en el paisaje, tal y como lo venimos definiendo en este trabajo.<sup>94</sup>



<sup>94</sup> A. Siza, “Salvando las...”, op. cit., pág 12.



El arquitecto ibérico es consciente de las diferentes incertidumbres que existen en la sociedad actual y sus obras reflejan esa actitud de una cierta duda. Sin embargo, los espacios y formas deformadas de los edificios de Siza no son sólo la mera respuesta a las realidades fragmentarias de la sociedad sino que indagan las interconexiones que hay entre ser humano y el mundo en el que vive, haciendo evidente la situación vulnerable del hombre.<sup>95</sup> En la obra de Siza, la sintaxis de los elementos constructivos que dispone en el espacio es abstracta, temporal. Su arquitectura tiene la capacidad de instituir una especie de memoria autónoma en el proyecto que está siempre presente en el edificio final, construido por acumulación y depuración de sucesivos descubrimientos que se establecen como datos de disposiciones posteriores.<sup>96</sup> No hay ninguna pretensión de fijar un procedimiento, ni tampoco elaborar la arquitectura como construcción de algo que no exista previamente. Las formas de su arquitectura son nuevas en cada ocasión. Lo admirable en la obra de Alvaro Siza es la novedad de cada uno de sus proyectos. Como dice Solà Morales: *“La ligereza sutil de sus intenciones y la reducción al mínimo de los recursos semánticos privilegiando, en cambio, todos los contenidos sintácticos”*.<sup>97</sup> Las obras de Siza no son edificios sino campos de espacio y luz insertados en la topografía, son paisaje.



#### 4. El tiempo del paisaje. Tadao Ando

Cuando Heidegger y Ortega y Gasset se replantean la cuestión del Ser, enlazan con una tradición cuyos últimos representantes en Occidente son los presocráticos, sus ideas tienen paralelismo con una tradición aún no perdida que ha seguido un camino propio en Oriente, alcanzando en Japón desarrollos sumamente complejos y sutiles, y cuya aplicación a las artes visuales ha sido fundamental para entender su sentido y evolución. La obra de Tadao Ando ha conseguido plasmar un pensamiento que recoge esa espacialidad y temporalidad constituyentes de un pensar auténtico de la existencia.

---

<sup>95</sup> W. Curtis, “Notas sobre...”, op. cit., pág. 250.

<sup>96</sup> V. Gregotti, “La realidad sentida. El padre de un nuevo minimalismo”, en A&V, nº 40, Madrid 1993, págs. 17-18.

<sup>97</sup> I. de Solà Morales, *Diferencias...*, op. cit., pág 105.



Profundamente ligado al sintoísmo y al budismo Zen, el acercamiento de Tadao Ando a la arquitectura no se puede aislar de la referencia a la tradición cultural japonesa. Una arquitectura que se plantea como objetivo primario, la resistencia al rápido consumo de la imagen, a un proceso de homologación que crea simulaciones en lugar de experiencias perceptivas y espaciales que respondan al lugar, a la historia, a la cultura, al clima, a la topografía, al paisaje, a la Naturaleza... La Naturaleza tiene en la arquitectura de Ando el carácter de un prototipo moderno, es un elemento dinámico, vivo en progreso y orientado hacia el futuro.

El uso sus arquitecturas esconde y disfraza siempre la esencia y los contenidos de una *búsqueda basada sobre la experiencia más que sobre la apariencia*. Una experiencia en la cual la Naturaleza se experimenta en el instante de una de sus metamorfosis orgánicas, restituida en una de las continuas mutaciones de los espacios que sugieren el discurrir del tiempo del cual la arquitectura se convierte en instrumento de medida y lectura. Dice Ando: “...*La lógica de la arquitectura debe adaptarse a la lógica de la Naturaleza. El objetivo de la arquitectura es el de la creación de un entorno en el que la lógica de la Naturaleza y la lógica de la arquitectura coexistan, aún en fuerte antagonismo*”. Para Ando uno de los elementos necesarios para la concreción de la arquitectura, junto con la geometría y el material, es la Naturaleza, pero no la Naturaleza en estado virgen, sino una naturaleza artificial, “*en la que el hombre ha puesto un orden; o un orden abstraído por la Naturaleza. Se trata de la luz, el cielo y el agua hechos abstracción. Cuando esta forma de Naturaleza se introduce en un edificio proyectado con materiales auténticos y geometría pura, la propia arquitectura es hecha abstracción por la Naturaleza*”.<sup>98</sup>

En el jardín *Ryoan-ji*, cerca Kyoto, el mundo entero aparece representado en un rectángulo de arena rastrillada con manchas de quince piedras de modestas dimensiones, dispuestas en cinco grupos. El *Ryoan-ji* habla de miniaturización, de compresión del universo entero en unos pocos metros y de un trabajo de simplificación, eliminación, supresión, cancelación de todo lo que no



*Homenaje al cuadrado. Josef Albers*

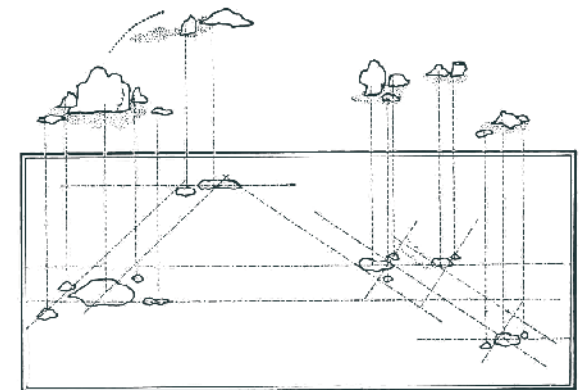
<sup>98</sup> T. Ando, “Composición espacial y Naturaleza”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, pág. 6.

contribuye directamente a la idea central.<sup>99</sup> Igual que en la tradición del jardín japonés, que tiene el extraordinario poder de servir de metáfora del mundo entero a través de una concentración y una reducción a lo esencial, la extrema concisión de Ando tiene el objetivo de crear un “espacio simbólico basado sobre lo sustancial”, en el cual el proceso de abstracción se convierte en purificación del espacio cotidiano, sublimación de las respuestas a mil necesidades y deseos, y a la vez simplicidad vital, sufrida, inquietante, como resultado de una actitud humana que implica una total inmersión en las cosas, un mirar absoluto, casi una alucinación metafísica. En esta percepción de la Naturaleza, a diferencia de la cultura occidental, el sujeto y el objeto todavía no se han escindido, tampoco hay una separación entre el deber-ser y el ser, la Naturaleza es una unidad, una totalidad con el hombre.

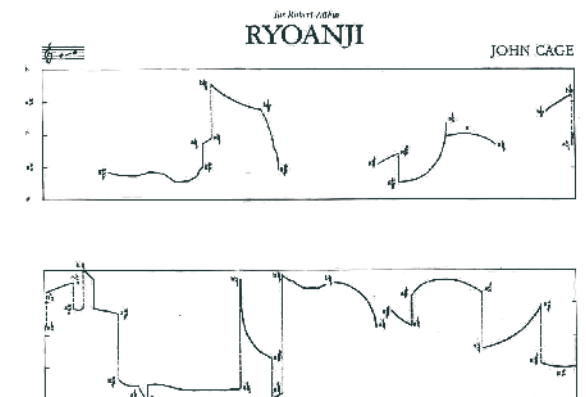
En la obra de Tadao Ando, los volúmenes de hormigón, el empleo de los materiales y el control reticular de las dimensiones de sus edificios no tienen nada que ver con la metafísica universal de los elementos que se produce en Louis Kahn, ni con las obras de Le Corbusier. La producción de Ando son *“todas y cada una de sus obras, cada una como un experimento autónomo, cada una separable de las demás, autodefinitorias, no obedecen a ningún contexto. Cuando se refieren a la cultura local, lo hacen como ausencia, como vacío como cancelación de toda afirmación”*.<sup>100</sup> Tal arquitectura es ‘acontecimiento’ tiene lugar en un punto y en un instante. Tiene lugar más allá de su soporte material, en ese terreno mediador entre objetividad y yo, que explora ahora la filosofía occidental y que las nociones tradicionales japonesas no han perdido nunca de vista, por este motivo es necesario su análisis y estudio en este trabajo.

<sup>99</sup> Uno de los impulsos fundamentales de los artistas es el de reducir, sugerir más con menos. El jardín japonés de rocas y arena, donde el agua es sugerida por el agua y las montañas están indicadas con pocas rocas, es quizás el testimonio del perfecto jardín ideal, en el cual, como escribe Tessen Soki, un monje zen del siglo XV, “aparece el arte de reducir treinta mil millas a la longitud de treinta centímetros”. A esta capacidad humana de ver y abrazar el mundo en un mensaje así de exiguo y abstracto se remite el jardín Zen de Ryoan-ji, creado en 1499, en un monasterio cercano a Kyoto. Este jardín, de dimensiones parecidas a una pista de tenis, está cubierto de una luminosa arena de cuarzo, cuidadosamente rastillada, con quince piedras dispuestas en cinco grupos, y está cerrado al oeste y al sur por un bajo muro más allá del cual se desarrolla un lujurioso bosque. La perfección de las piedras y el equilibrio en el interior de cada uno de los grupos y de los grupos entre sí es tal que provoca en el observador una calma concentrada, *“una meditazione delle cose —escribe Turri— in quanto proiezioni universali che stanno al di là d’ogni dimensione”*. Cfr. E. Turri, *Antropologia...*, op. cit., págs. 84-85.

<sup>100</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 105.



Jardín de Ryoan Ji, Kioto. Anónimo, 1488-99



Ryoan Ji por John Cage



Croquis de la casa Koshino. Tadao Ando, 1980



Patio de la casa Row. Tadao Ando, 1975-76

La percepción del tiempo es central en la arquitectura de Ando. El tiempo es medida de la Naturaleza, de su devenir, la Naturaleza transforma el tiempo en una serie de manifestaciones físicamente experimentables. Esta recíproca pertenencia, perceptible sobre todo en el interior de espacios separados y protegidos, en jardines cerrados cuyos prototipos son los modelados por el arte *Ch'an-Zen*, es exaltada por una extrema abstracción que permite acoger los fenómenos naturales en el interior de una visión purificada y liberada, como retallos de la realidad externa, como fragmentos que evocan la riqueza del universo entero. Pero la abstracción en la tradición japonesa no está nunca separada del cuerpo: el *shintai*, usualmente traducido con el término 'cuerpo', tiene en realidad un significado "*que no distingue entre 'mente' y 'cuerpo' y que remite a una experiencia del mundo y a un conocimiento de sí*" como aclara el mismo Ando.<sup>101</sup> Intelecto y sentidos deben, por tanto, responder al unísono "para amarrar el instante en el cual la comprensión de la realidad nos es ofrecida repentinamente, para captar el momento que suspende la duración proyectándonos en el *nunc stans*, en el eterno presente".<sup>102</sup>

Abstracción y corporeidad son los dos polos dialécticos a través de los cuales se explica una búsqueda proyectual dirigida a "*satisfacer la naturaleza profundamente concreta de la existencia del hombre*" y a "*dar cuerpo simultáneamente a lo concreto y a lo abstracto*".<sup>103</sup> Para esto el mismo arquitecto remite la experiencia abstracta pero profundamente sensorial de Albers y a la existencia carnal evocada en los grabados de las cárceles de Piranesi, a través de las cuales "*el carácter puramente abstracto de una arquitectura de rigurosa composición geométrica se transforma colmándose de la concreción de la corporeidad humana. (...) Incorporando una red de recorridos en una forma geométrica simple, es decir en otras palabras, ocultando el laberinto piranesiano con el esquematismo de Albers* —escribe Ando— *he intentado explicar la presencia dual de lo abstracto*

<sup>101</sup> "*che non distigue tra 'mente' e 'corpo' e che rimanda a un'esperienza del mondo e a una conoscenza di sé*". T. Ando, "Shintai" e spazio, en F. Dal Co, *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1994, pág. 453. ("Shintai and space" en *Architecture and body*, New York 1988)

<sup>102</sup> "*per afferrare l'istante in cui la compresione della realtà ci viene offerta improvvisamente, per coglier l'attimo che cospende la durata proiettandoci nel nunc stans, nell'eterno presente*". F. Dal Co, op. cit., pág. 28.

<sup>103</sup> T. Ando, "Sul progetto di architettura", en *Domus*, n° 738, 1992, págs. 17-24.

y lo concreto en arquitectura".<sup>104</sup>

Sus espacios son el resultado de una simplificación. Una simplificación que no se entiende como una mortificación de la complejidad de lo real sino como elevación, cristalizando su riqueza a través de configuraciones que se ofrecen como una síntesis del ser y del devenir, como espectáculo del mundo que incluye la presencia del hombre y su misma subjetividad. Es esta subjetividad como recuperación corpórea y concreta del espacio vital la que Ando provoca en los espacios intermedios, en los intersticios, en los vacíos comprendidos entre espacios funcionalmente definidos, a los cuales confía el poder de evocar la complejidad de la experiencia fenomenológica.

Ese intersticio espacio-temporal corresponde al concepto del *Ma* de la tradición japonesa, o sea el espacio de 'en medio', intervalo, espaciamento o desgarradura que indica tanto la distancia entre objetos en el espacio como el intervalo de tiempo entre fenómenos diversos, se produce intencionalmente para acoger la vida y el espíritu, para favorecer la experiencia a través de soluciones dirigidas a los sentidos y a las emociones humanas.<sup>105</sup> "*Ma reúne, en la arquitectura*

---

**104** *"il carattere puramente astratto di un'architettura dalla rigorosa composizione geometrica si trasforma colmandosi della concretezza della corporeità umana (...) Incorporando una rete di percorsi in una forma geometrica semplice, ovvero in altre parole, celando il labirinto piranesiano con lo schematismo di Albers ho tentato di esprimere la dualistica presenza del astratto e del concreto in architettura"*. T. Ando, "Sul progetto...", op. cit., pág. 17.

**105** El concepto de *Ma* es fundamental en la cultura japonesa, indicando contemporáneamente el espacio vacío en el cual los fenómenos se manifiestan y el instante del paso, rico de tensión y lleno de casualidad y ambigüedad, es decir, un vocablo que une los conceptos de espacio-tiempo. El ideograma original del término *ma* se componía del signo pictórico de la luna bajo el signo de la puerta. Este ideograma representa el momento en que la luz de la luna penetra a través de un agrieta de la puerta. Su sentido semántico sería "*un lugar en un determinado momento*". La importancia de este concepto se refleja en el tratamiento del espacio tradicional, como por ejemplo en el jardín *kaiyushiki* –cuyos elementos están colocados no para ser apreciados en una visión global sino para revelarse progresivamente en un recorrido que se desarrolla en el tiempo –o en el jardín *roji*– en el cual las piedras que señalan el camino hacia la casa del té determinan con su intervalo (*ma*) el ritmo del paso del huésped... Sobre este concepto Ando habla a menudo: "*El hueco existente entre los elementos en oposición debe ser penetrado. Este hueco se corresponde con el concepto estético japonés del ma. El ma no es nunca una paz dorada, sino un lugar de violentos conflictos. Y es esta brutalidad del ma que me permite continuar poniendo a prueba y provocando al espíritu humano*". T. Ando, "Pensando en el *Ma*, entrando en el *Ma*", en *El Croquis*, nº 58, El Escorial 1993, pág. 7. Véase también F. Ruiz de la Puerta, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Álbum Letras Artes, Madrid 1995, págs. 86-97. J. L. González Cobelo, "La arquitectura sin velos", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990,

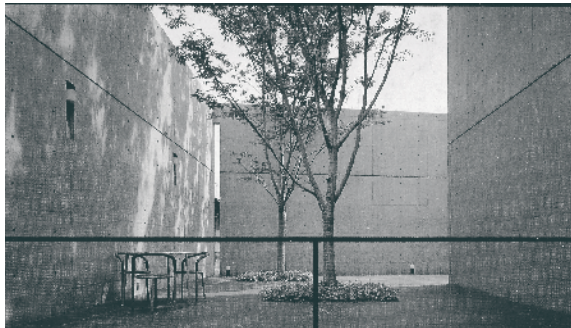
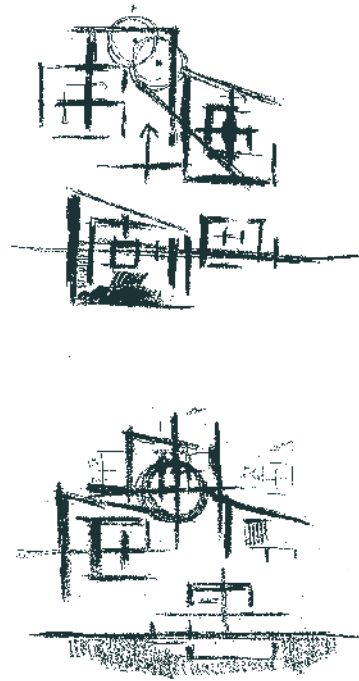


Templo del Agua. Tadao Ando



Vista del Panteón por Giovanni Battista Piranesi, 1750





Croquis y patio de la casa Kidosaki en Tokio

de Tadao Ando, presencia y ausencia, consciencia que se condensa en el tiempo, tiempo que se concreta en el espacio, espacio que se diluye en la consciencia, materia que se desmaterializa en los reflejos de las superficies pulimentadas de vidrio y hormigón, luz que se revela en la tiniebla, naturaleza que adquiere presencia en la geometría y la estructura de las obras".<sup>106</sup> Una fisura donde vivir, un intervalo cortado en la uniformidad del espacio, definido en la interacción de los retículos en los cuales se mezclan junto a la captura de la Naturaleza, el sentido del lugar, los caracteres de los habitantes, la tradición, la historia, para "unir la arquitectura a los aspectos fundamentales de la humanidad" en la búsqueda del "carácter propio del habitar del hombre". El vacío, como espacio de 'en medio', se convierte así en "elemento central del proyecto, el centro invisible 'la solución (...) imaginada en el puesto de un centro, en un contexto espiritual que rechaza cada absoluto, incluso la noción de centro', según las palabras de Maki".<sup>107</sup> El espacio vacío, como intersticio o patio interno, que aparece desde el inicio en los proyectos de viviendas de Ando, asume un valor positivo: un intervalo entendido como instrumento de medida de la distancia y de la relación entre las diversas partes; como experiencia del tiempo, "lo que ahora me obsesiona —dice Ando— es la producción de prototipos espaciales, no de abstracciones. Mis espacios no nacen de procesos del intelecto, sino de emociones enraizadas en los anhelos de gentes diversas. Esta meta basta para dar sentido a la vida de quien use estos espacios y aspira a actuar de intermediario en el diálogo que se establece entre la persona y la arquitectura en base a que los mismos trascienden a los teóricos y hacen un llamamiento a los planos espirituales más hondos. Resumiendo, los espacios por mí concebidos apelan a aspectos fundamentales de la humanidad".<sup>108</sup>

págs. 7-20. T. Okumura, "Entrevista con Tadao Ando", en K. Frampton, *Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1985, págs. 130-133. (*Tadao Ando. Buildings. Projects. Writings*, New York 1984).

<sup>106</sup> J. L. González Cobelo, op. cit., pág. 20.

<sup>107</sup> "elemento centrale del progetto, il centro invisibile 'la soluzione (...) immaginata al posto di un centro, in un contesto spirituale che rifiuta ogni assoluto, ivi compresa la nozione di centro', secondo le parole di Maki". M. Zardini, "Tadao Ando. Due opere recenti", en *Casabella*, n° 539, Milano 1987, págs. 54-63.

<sup>108</sup> T. Ando, "Una cuña en nuestras formas de vida", en K. Frampton, *Tadao...*, op. cit., pág. 134. ("A Wedge in circumstances" en *The Japan Architecture*, 1977)

Cuando la malla ortogonal intersecciona con elementos curvos, el espacio que construye, tiende a configurar zonas intersticiales ricas de implicaciones formales, en las que los recorridos a veces laberínticos, asumen un papel primario de secuencias espacio-temporales, y a los que Ando atribuye las cualidades de sorprendentes *promenades architecturales*. Subraya Dal Co que el efecto de la arquitectura de Ando deriva de una técnica compositiva que utiliza la figura retórica del hipérbato, “según la cual elementos gramaticales unitarios están separados mediante la inserción de otras palabras, trastornando la línea natural del discurso para dar una mayor evidencia a una parte sobre otra, para dilatar significados y duración”.<sup>109</sup> Con el efecto de dilatación que el hipérbato permite obtener, se puede explicar la repetición de una figura típica que aparece en la obra de Ando: se trata de las sobreposiciones del círculo o de porciones de círculo a la malla cuadrada. Una técnica compositiva que se logra con plena elegancia en la *Casa Kidosaki* (1982-86) donde “formas curvas, en el primer caso convexas y en el segundo cóncavas, interrumpen las alineaciones de la malla y producen una dilatación del espacio que modifica los tiempos y los modos de la percepción”.<sup>110</sup>

En la casa *Kidosaki*, casa trifamiliar ubicada en una tranquila zona residencial del barrio Setagaya de Tokio que alberga a una pareja y a sus padres, reencontramos ejemplificada la capacidad de Ando de crear, a través de una ‘simple’ operación de abstracción geométrica, experiencias perceptivas y espaciales de excepcional intensidad. La casa se configura como un edificio cúbico de 11 mts. de lado, cerrado por un muro protector parcialmente curvo que engloba en su interior un sistema de espacios abiertos, diferenciados, de acceso, abiertos a las habitaciones. El muro acompaña el recorrido de ingreso a la residencia: una larga escalinata descende a las casas de los padres, mientras una estrecha rampa ascendente lleva a la vivienda de la joven pareja, ubicada en el nivel superior con una gran terraza rodeada por un muro de cemento. El breve recorrido de

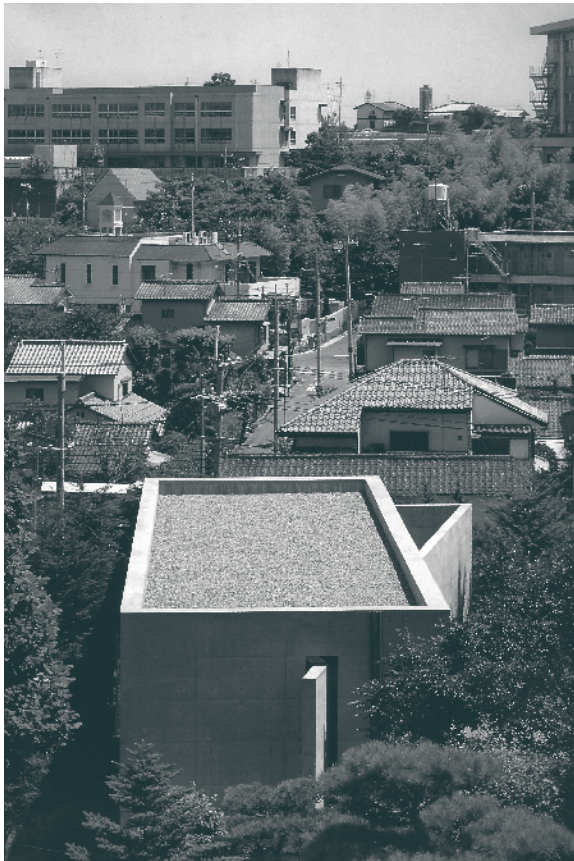
<sup>109</sup> “secondo la quale elementi grammaticalmente unitari vengono separati mediante l’inserimento di altre parole, stravolgendo l’andamento naturale del discorso per dare maggiore evidenza a un aparte sull’altra, per dilatarne significati e durata”. F. Dal Co, op. cit., pág. 23.

<sup>110</sup> “forme curve, nel primo caso estroflessa e nel secondo introflessa, interrompono gli allineamenti della griglia e producono una dilatazione dello spazio che modifica i tempi e i modi della percezione”. F. Dal Co, op. cit., pág. 24.



Croquis y patio de la casa Kidosaki en Tokio

acercamiento está ritmado por una sucesión de percepciones: un modo de crear la espera o incluso de conferir al espacio a alcanzar el carácter de lejanía. El camino a seguir está claro pero la complejidad está en la sucesión de las secuencias que oponen restricciones a improvisadas dilataciones del espacio, escondiendo siempre la interioridad última del proyecto. Los caminos perimetrales exteriores tienen un carácter tridimensional, formando un filtro en torno a las vidas de las familias proporcionándoles, además, un territorio de uso comunitario.



Capilla de la Luz en su entorno urbano. Ibaraki, Osaka

Una sucesión de espacios estrechos e intrincados protege el volumen de la construcción, basada en la introversión de la vida familiar para después reabrirlo al interior en las controladas interrelaciones entre las estancias y los pequeños jardines. La alternancia de luz y sombra regula la irrupción de la Naturaleza en los estratos más profundos de la casa. A despecho de la uniformidad de la malla y de la monocroma intransigencia del hormigón, el edificio terminado no presenta espacios homogéneos, ni permite una percepción distraída. Al requerir tiempo a quien lo disfruta ofrece, en cambio, la experiencia de un tiempo que él mismo singulariza y reparte en la intimidad de la relación con la Naturaleza. La luz, en particular, es imagen abstracta de la Naturaleza y figura del tiempo, revela la verdad de las cosas y atribuye a éstas nuevos significados; cuando más compenetra la materia, rigurosamente utilizada en su forma pura, en la autenticidad y en la esencia de los materiales constructivos, tanto más los cuerpos se convierten en ligeros, simples y adquieren aquellas características a las cuales los destina el proyecto.

Por esta razón Ando, como subraya Frampton, insiste en tratar el muro de hormigón “*como si fuera un material ligero, una pantalla de papel, como si en su superficie se concentrara la energía*”,<sup>111</sup> casi como si fuera creado por los rayos del sol que, desmaterializando su consistencia, lo acercan al extremo límite del espacio. Cuando entran en perfecta sintonía con la luminosidad, las construcciones de Ando conquistan la esencialidad a la que aspiran, sensibilizando en la alternancia de luz y de sombra el transcurrir del tiempo. Los muros alteran el paisaje, haciendo evidente el conocimiento de un paisaje que siempre ha existido pero que permanecía inadvertido.

---

<sup>111</sup> K. Frampton, “El lenguaje moderno y crítico de Tadao Ando”, en K. Frampton, *Tadao...*, op. cit., págs. 8-9.



Mediante la eliminación de nuestra afinidad natural por un paisaje familiar, los muros perturban la íntima relación subconsciente que nos ata al paisaje, haciendo llegar vigorosamente esta relación a nuestra conciencia.

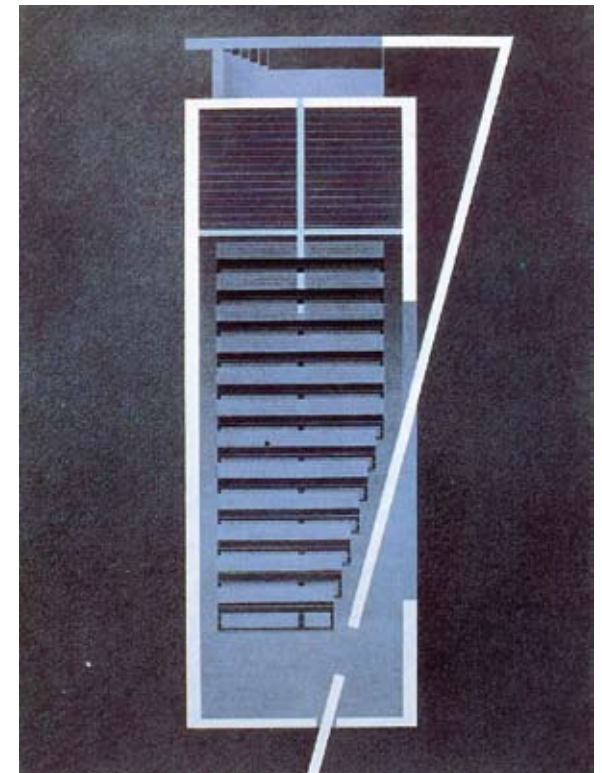
Si la luz es un factor decisivo para connotar el espacio, pudiendo invadirlo amigablemente, para justo después cortarlo como una cuchilla, otros factores inmateriales *“como el viento, (...) el cielo, el paisaje son separados y capturados por los muros que en tal manera operan a favor del mundo entero que definen. Estos factores son asimilados como aspectos específicos del espacio arquitectónico, (...) animan al espacio, nos hacen partícipes del cambio de las estaciones, (...) refinan nuestra sensibilidad”* llegando a ser medios excepcionales para “introducir la Naturaleza en el orden artificial del hombre”.<sup>112</sup>

Respondiendo al caos parcialmente organizado de las ciudades niponas con una arquitectura hecha de sonidos puros, Ando basa sus propias construcciones en la calma de un cielo que entra en la casa a través de fisuras calculadas, con los vientos que se desbordan por un patio interno o en un hilo de luz que revela, por un largo instante, espacios increíblemente profundos. Cuando interviene fuera de la ciudad también reencontramos la misma resistencia al desorden, la misma exigencia de dar forma, a través de la geometría, a un estado de tranquilidad y equilibrio en el cual *“la vida de cada día –asumida a través de los fenómenos naturales y los movimientos humanos– produce conflictos que ayudan la formación de nuevos espacios”* complejos que adquieren de esta forma una clara identidad.<sup>113</sup>

---

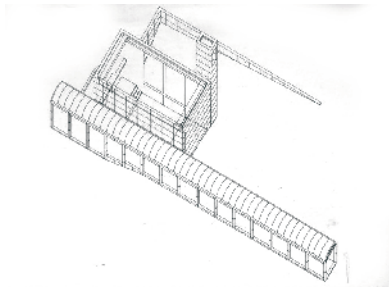
<sup>112</sup> *“quali il vento, (...) il cielo, il paesaggio vengono separati e catturati dai muri che in tale maniera operano a favore del mondo interno che definiscono. Questi fattori vengono così assimilati quali aspetti specifici dello spazio architettonico, (...) animano lo spazio, ci rendono partecipi del mutare delle stagioni, raffinano la nostra sensibilità”*. T. Ando, “Interno, esterno”, en F. Dal Co, op. cit., pág. 449. (“Introduction” en Tadao Ando. *Buildings. Projects. Writings*, New York 1984)

<sup>113</sup> *“la vita di ogni giorno –assunta tramite i fenomeni naturali e i movimenti umani– produce conflitti che aiutano il formarsi di nuovi spazi”*. T. Ando, “Punti programmatici”, en F. Dal Co, op. cit., págs. 451-452. (“Mutual Independence, Mutual Interpretation” en *Nihon no Kenchikuka* 1986)

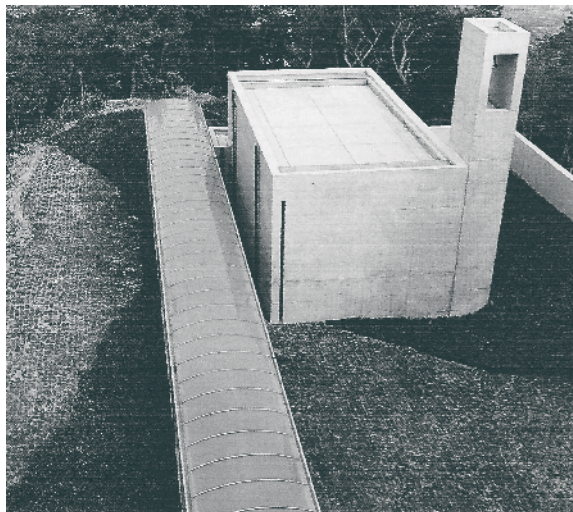


Interior y planta de la Capilla de la Luz





Capilla Fushimi Inari, Kioto



Perspectiva y vista de la Capilla Rokko. Kobbe, Hyogo.

A diferencia de los principios de la arquitectura moderna, que ha buscado configurar homogéneamente el espacio, adoptando soluciones indiferenciadas y repetidas, la búsqueda de Ando crea lugares individuales, en los cuales la recuperación fenomenológica de la corporeidad, implícita en el concepto de *shintai*, se convierte en fundamental para dar forma a un espacio dotado de una "heterogénea densidad". Y porque "el hombre articula el mundo a través del cuerpo (...) el sentido del espacio no es el resultado de una visión única y fija, sino de una observación determinada por diversos puntos de vista siguiendo los movimientos del *shintai*".<sup>114</sup> Por esto, sobre todo en los proyectos inmersos en un ambiente natural adquiere más fuerza expresiva la idea del 'recorrido de acercamiento' al edificio. En estos proyectos, Ando parece evocar las secuencias de los jardines japoneses, donde una sucesión de eventos densifica la relación con la Naturaleza y hace sensible, en el movimiento del sujeto, la asociación del espacio y del tiempo.

Ando selecciona y aísla un elemento concreto de la Naturaleza: la tierra en la *Capilla sobre el monte Rokko* en Kobe (1985-86), el agua en la *Capilla* en Hokkaido (1985-88), y la luz en la *Iglesia* en Osaka (1987-89) son operaciones que le permiten dar a estos elementos la calidad y la veracidad de un símbolo. Las dos primeras capillas están situadas en paisajes excepcionales, en los que la presencia de la Naturaleza es dominante. En la *Capilla de la Luz* el entorno es un barrio residencial pero los principios son los mismos. En los tres edificios aparecen imágenes fragmentarias e incompletas del edificio que se mezclan con el paisaje que lo rodea: el rumor del viento en los árboles, los juegos de luz y sombra en el suelo o en la pared, la presencia de cada estación, despiertan la conciencia del transcurrir del tiempo. Esta toma de conciencia es el motor sensible de todo el proceso.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> "l'uomo articola il mondo attraverso il corpo (...) il senso dello spazio non è il risultato di una visione unica e fissa, ma di un'osservazione compiuta da diversi punti di vista seguendo i movimenti di *shintai*". T. Ando, "Shintai...", op. cit., pág. 453.

<sup>115</sup> Tadao Ando vuelve recurrentemente en sus escritos sobre la importancia de los elementos naturales como forma de la arquitectura: "La Naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua o el cielo se convierten en símbolos de la Naturaleza. La Naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción". T. Ando, "Naturaleza hecha abstracción", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, pág. 67.

En las tres capillas hay un espacio transitorio antes de llegar al destino: un espacio intersticial que articula el muro-escuadra con el volumen sencillo de la *Capilla de la Luz*, un volumen cúbico acristalado y rematado por cuatro cruces enfrentadas en la capilla de Hokkaido y un largo pasillo acristalado en la capilla de Rokko. En estos espacios todas las referencias al mundo exterior son abstractas. El tiempo parece haberse fijado para desaparecer en la contemplación de un mundo que se desvanece. Parece un itinerario que purifica y transforma el ser. Al fondo del pasillo de la capilla de Rokko aparece la imagen lejana del océano Pacífico, la entrada de la *Capilla de la Luz* se abre al cielo y el volumen de cristal de la capilla de Hokkaido domina la superficie inmóvil del lago. En las tres capillas aparece omnipresente la Naturaleza asociada al espacio sagrado bajo la forma de dos superficies abstractas: el plano inclinado de un jardín y el plano horizontal, casi ilimitado de un lago. Si la geometría en su dimensión simbólica y sagrada es universal, la relación con la Naturaleza sigue siendo un elemento específico de cada cultura, siendo esta relación es también lo más difícil de captar.<sup>116</sup>



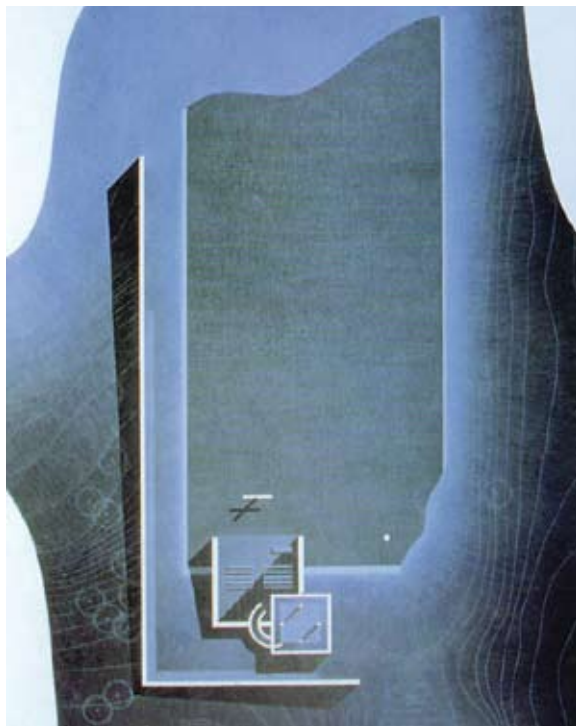
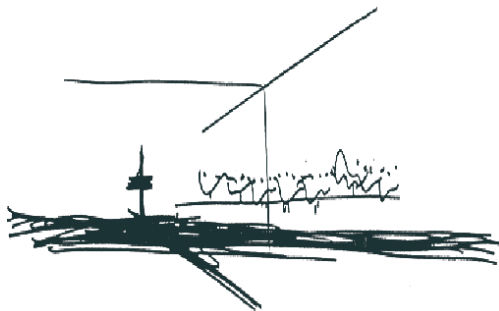
Analizando estas obras podemos entender cómo la arquitectura de Tadao Ando se fundamenta en una consideración del lugar de lo real para el hombre donde existencia y realidad conjugadas constituyen la realidad radical expresada por Heidegger u Ortega: *“La arquitectura de Tadao Ando intenta restablecer la conexión con la Naturaleza, restableciendo la presencia de lo real en la consciencia del hombre, de modo que esta consciencia vuelva, por su medio, a sus raíces propias.*



Sección y vista de la *Capilla sobre el agua*. Tomamu, Hokkaido

---

<sup>116</sup> Cfr. A. Bretagnolle, “El mensaje intemporal de la Naturaleza”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990, págs. 192-200.



Croquis y planta de la Capilla sobre el agua

*Esa unidad de la consciencia con lo real se produce mediante una actuación en el espacio (...) selecciona cuidadosamente los estímulos externos que han de intervenir en la composición del espacio, y por otro los somete a una doble acción: la de una geometría ordenadora de gran sencillez y claridad por un aparte, y la restauración de la presencia natural para la obra, por la otra, valoradas a través de sus componentes abstractos”.<sup>117</sup>*

Después de este proceso de trabajo a pequeña escala, Ando empieza a trabajar en proyectos de gran escala. En estos, la mirada del arquitecto japonés está fijada en el exterior, en el paisaje, un paisaje decididamente real. Hasta el momento Ando ha encarnado en la arquitectura una relación única entre Naturaleza y hombre pero se trataba de una Naturaleza simbólica. Ha ido reduciendo la Naturaleza a los elementos: luz, agua y cielo, procesándolos hasta convertirlos en elementos arquitectónicos. Sin embargo, ahora aparece un paisaje concreto, como una encarnación visible de la Naturaleza. Si antes había introducido la Naturaleza abstracta en arquitectura en sentido vertical, ahora introduce la Naturaleza concreta en sentido horizontal.<sup>118</sup>

La multiplicación de espacios verdes, de cemento, interiores o laterales siempre a cielo abierto, parece radicalizarse en la complejidad del recorrido, sobre todo en la fuerte relación con un contexto menos restrictivo que en otras ocasiones. Sin introducir jerarquías de tiempos y espacios, Ando obtiene una sucesión de vacíos exentos; una sucesión que en los proyectos de los museos del *Bosque de las Tumbas* en Kumamoto (1989-92), *Chikatsu-Asuka* en Osaka (1990-94) y el *Museo de Arte Contemporáneo* de Naoshima en Kagawa (1988-92) se convierte en pregnante al favorecer “el consolidarse del sentido del cuerpo” y la “posibilidad de experimentar físicamente el espacio”.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> J. L. González Cobelo, op. cit., pág. 16.

<sup>118</sup> Cfr. M. Furuyama, *Tadao Ando*, trad. esp. C. Sáenz de Valicourt, Gustavo Gili, Barcelona 1994 (*Tadao Ando*, Zürich, London 1993)

<sup>119</sup> La relación con el cuerpo es uno de los puntos esenciales de la arquitectura de Ando que muchas veces subraya la tarea del arquitecto es el de “predisponer refugios que favorezcan el consolidarse el sentido del cuerpo”. En el caso del Museo *Chikatsu-Asuka* “el acercamiento al edificio se hace girando en torno y la experiencia que se tiene es la del



El acercamiento tangencial, el descubrimiento sutil a través del camino trazado por el arquitecto en el *Museo de Arte Contemporáneo* de Naoshima, pretende subrayar la fuerza de la Naturaleza de alrededor. Ando construyó, en esta pequeña isla del mar del Japón, un museo que parece contemplar la playa que hay a sus pies. Diseñado y orientado para recibir a los visitantes que llegan por mar, al museo se accede a través de una plaza escalonada en medio del frondoso paraje de un parque natural. En una segunda intervención, el museo se completó con una ampliación destinada a hotel, un edificio de planta ovalada enterrado en el terreno y con un patio cubierto de agua. A través de esta excavación Ando crea una especie de trinchera, a la manera de los *earth works* contemporáneos, como si se tratase de un jardín de esculturas. De planta oval y semienterrado como el edificio del museo, el nuevo edificio rodea un estanque que, en uno de sus extremos se deshace en una cascada sobre el océano. El museo invita a la reflexión desde sus vacíos, desde su discreción, desde su deseo de paisaje.

Incorporando la Naturaleza y los movimientos del cuerpo en el interior de simples figuras geométricas o a lo largo de recorridos “iniciáticos” inmersos en el ambiente natural, la arquitectura de Ando configura espacios complejos, en los cuales la abstracción es el resultado de una meditación profunda que une lo racional y lo irracional, el orden y el caos, la geometría y la vida, lo definible y lo indefinible. A través de su compenetración tridimensional con la Naturaleza, las formas simples de estas obras configuran un escenario extremadamente complejo. La colocación de la arquitectura disloca el paisaje; mientras se recorre la geografía arquitectónica, se intenta recomponer un paisaje cortado por la geometría y aprehender su complejidad. Mediante esta recomposición del paisaje se intenta localizar continuamente la posición en el lugar, obligando a

---

*paseo que se desarrolla en el intersticio definido por el muro recto que encuentra a un segundo muro dispuesto según un eje transversal*”. Aquí el tema del recorrido de acercamiento se combina, además, con la gran escalinata que no tiene otro objeto que el de experimentar la relación que el hombre tiene con su propio cuerpo. Un tema este ya presente en el complejo residencial *Rokko I* (1978-83) donde la presencia de las escaleras ofrece la posibilidad al usuario de tener un “sentido preciso del cuerpo”. “*Discendendo una scala di dieci piani si ha un senso preciso del corpo. Da questo punto di vista il pavimento e il muro, occasioni di contatto per il corpo, hanno una grande importanza per l'architettura e sono al centro delle mie attenzioni nella ricerca di nuovi rapporti tra spazio e corporietà. Ci stiamo avvicinando a una concezione spaziale assai diversa da quella dominata dall'uniformità di Mies, ed è possibile che questa concezione sia determinata dalla fisicità del corpo*”. H. Maruyama, “Entrevista a Tadao Ando”, en F. Dal Co, op. cit., pág. 479.

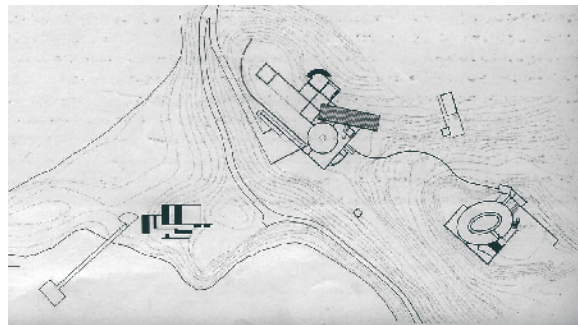


Paisaje desde el interior de la Capilla sobre el agua



Capilla del Instituto de Tecnología en Otaniemi. Kaija y Heikki Siren, 1957





Museo de Arte Contemporáneo en Naoshima.  
Vista aérea, planta e interiores

referirse al paisaje para reorganizar la experiencia del espacio complejo definido por la arquitectura. Con el descubrimiento del paisaje en su obra, Ando crea una rica y compleja narración del nuevo matrimonio de la geometría con la Naturaleza.<sup>120</sup>

Cuando Cézanne pintaba sus paisajes, anticipando los desarrollos de una geometría abstracta, el conocimiento de la realidad se exteriorizaba a través de una pintura cuyo *“perfume de los pinos, que es áspero en el sol, se debe esposar al olor verde de los prados, al olor de las piedras, al perfume del mármol lejano de la montaña Sainte-Victoire”* y esto se debe hacer sólo con los colores. *“Una vez, -continúa Cézanne- se componía un paisaje como una escena histórica, compuesta desde fuera; no se sabía si la Naturaleza estaba más en profundidad que en superficie. (...) Los colores son expresión de esta profundidad en la superficie, suben sobre las raíces del mundo”*.<sup>121</sup> La vía indicada por Cézanne era la de un proceso de abstracción dirigido a captar la vida misma de las cosas, resultado de conocimiento y emoción en su conjunto, y organizadas por el artista en la imagen. Del mismo modo la abstracción en las obras de Ando, según la tradición japonesa, tiende *“a reconocer los trazos de la eternidad en los que se desvanece y perece”*,<sup>122</sup> a través de la búsqueda de una *“transformación tectónica de nuestro ser a través de espacio y el tiempo”*, en el cual la forma abstracta y pura es sólo un medio para la realización del ser y el espacio, es sustancia constructiva y sin embargo evanescente, instrumento capaz de reflexionar sobre ‘una vitalidad espiritual’ de la cual el hombre es parte integrante y conciencia al mismo tiempo.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> M. Furuyama, op. cit., págs. 29-30.

<sup>121</sup> *“Una volta, si componeva un paesaggio come una scena storica, composta dal di fuori; non si sapeva che la natura è più in profondità che in superficie. (...) I colori sono l'espressione di questa profondità alla superficie, salgono su dalle radici del mondo”*. M. de Micheli, *Le poetiche. David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso. Antologia degli scritti*, Feltrinelli, Milano 1990, págs. 30-31.

<sup>122</sup> T. Ando, *“L'eternità nell'istante”*, en F. Dal Co, op. cit., pág. 474.

<sup>123</sup> Cfr. K. Frampton, *“El lenguaje moderno...”*, op. cit., pág. 9.



Dice Tadao Ando: “La vida del ser humano no consiste en oponerse a la Naturaleza ni en protegerse de ésta ni siquiera en tratar de vencerla. El objetivo de los hombres es unirse a la Naturaleza” y concluye: “(...) yo trato de diseñar proyectos en los que el agua, el viento, la luz convivan con las piedras...cuando la arquitectura se piensa desde esas coordenadas creo que se podría decir que uno deja de realizar obras y pasa a construir un paisaje (...) creo que en esos lugares, la arquitectura ayuda a contemplar la Naturaleza desde un nuevo punto de vista (...) Si un arquitecto trata de entender el paisaje y los agentes que intervienen en él, el resultado del diseño es un edificio que dialoga con el contexto estimulándolo. Cuando eso ocurre, uno sabe que ha diseñado un edificio que no se podría haber levantado en ningún otro lugar”.<sup>124</sup>

## 5. La mutación del paisaje. Frank Gehry

Los paisajes de Gehry están constituidos por elementos presentes en todas las ciudades contemporáneas en las que él desea integrarse como parte de su mundo. El paisaje como prototipo es interpretado por Gehry de una manera completamente nueva y diferente respecto de

---

<sup>124</sup> T. Ando, “Entrevista”, en VV.AA., *Arquitectura y espíritu*, Gustavo Gili, Barcelona 1998, págs. 62-63.



Ciudad americana tras un terremoto



Waterfront, Monterrey. Edward Weston, 1946

los arquitectos estudiados hasta el momento. Lo que produce el modelo-paisaje, ya no sólo son los fenómenos naturales, sino la propia mano del hombre. En el interior de este tipo de paisaje Gehry logra establecer una nueva relación, un roce con la realidad, con el contexto entendido en un sentido amplio; el suyo es un descubrimiento y una aceptación de la complejidad, de la riqueza y de las contradicciones del momento. Lo que le lleva a repensar las razones del edificio, sobre su programa, sobre su colocación en el paisaje urbano. La lectura analítica de las diversas componentes del proyecto permite a Gehry descomponer el edificio en una serie de elementos y recomponerlos a continuación según una nueva estrategia.

La arquitectura de Gehry procede de un creador plástico, el método de configuración de sus obras se aproxima a los procedimientos de artistas en otros campos de las artes plásticas. Su arquitectura surge de un gesto, casi como reacción automática a algunas de las topografías urbanas existentes. Su obra es una arquitectura de instalación, tanto por la deliberada fragilidad de sus materiales como por el descuido deliberado en lo tectónico. Sus configuraciones son opacas a la función, sus formas son completamente abstractas. *“Cada obra se agota en sí misma estando totalmente al margen de cualquier intención normativa. No nos proponen ningún método. No afirman ninguna verdad absoluta”*. Son arquitecturas, en palabras de Solà Morales, que irrumpen inesperadamente en un punto, intempestivamente en cualquier momento.<sup>125</sup> *“Sólo construyo a partir de mi propia visión del presente, incluso si el presente está determinado por otros...”* dice Gehry.<sup>126</sup>

La atención hacia la Naturaleza tiene una importancia relativa para poder encuadrar los motivos constitutivos de su poética. Retorna, como si emergiese del inconsciente sostenida en la mayor parte de las configuraciones formuladas, como una idea originaria conseguida con lenguaje de artista. Parece como si el arte reafirmara su propio significado originario de imitación de la Naturaleza en la forma zoomorfa de animales símbolo, como el pez y la serpiente, en el espacio cavo de la cabeza del caballo en el atrio del banco de *Pariser Platz* en Berlín o en las escamas

<sup>125</sup> I. de Solà Morales, op. cit., pág. 106.

<sup>126</sup> F. O. Gehry, “Conversaciones con F. O. Gehry”, en *El Croquis*, nº 74-75, El Escorial 1995, pág. 19.



de peces a las que remiten las piezas de titanio del *Guggenheim* de Bilbao, láminas acartonadas que se convierten en nubes en los estudios para el *Samsung Museum of Modern Art* de Seúl, que en el proyecto del *One Times Square*, en el corazón de Manhattan, se transforman en masa evanescente que debe hacer de soporte a un continuo discurrir de imágenes electrónicas sobre la silueta de un rascacielos.

El inicio de la investigación proyectual de Gehry se caracteriza por su relación con el paisaje de Los Angeles,<sup>127</sup> ciudad anárquica, de frontera, que él mismo define poco condicionada por preexistencias fuertes y por tanto idónea para experimentar desvinculado de prejuicios. Una ciudad en la cual su atención estaba puesta en el *cheapscape*: “...paisaje desamparado, de desechos, en el cual se puede intervenir con controversias, transitorios collages de espacios y materiales, sus edificios no intentan ni siquiera compensar lo que es cheap, humilde y vulgar. Es más consideran pertenecer al chepscape sin ninguna idiota intención de embellecerlo”.<sup>128</sup> Éste es su deseo de paisaje. Tanto las casas privadas como los edificios públicos de Gehry se transforman en metáforas paisajísticas animadas por un movimiento de múltiples formas, reaccionando a los sitios naturales o a contextos urbanos heterogéneos, como mundos dentro de otros mundos: construcciones aparentemente incompletas, movimientos de masas desfasadas, sólidos que quiebran, volúmenes yuxtapuestos y rotados, existe un “movimiento estimulado por sistemas que interseccionan, se penetran, se encuentran”, diferenciados tanto constructiva como volumétricamente, existe el movimiento de la visión verdadera y justa, representadas por los innumerables juegos de escorzos perspectivos.<sup>129</sup> El paisaje urbano de la costa oeste americana es, para Gehry, algo típico, normal, excelente.

---

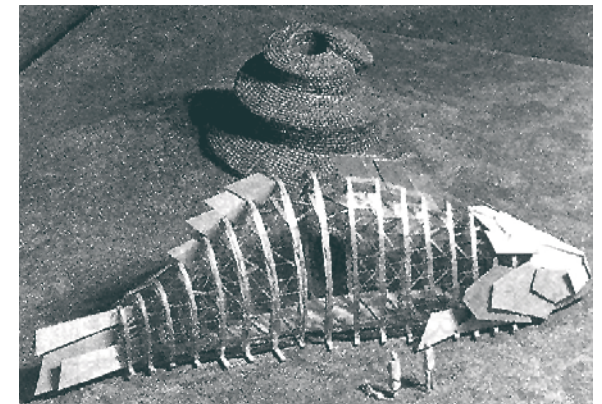
<sup>127</sup> En otra entrevista mantiene: “Los Angeles ha sido mi hogar desde 1947. Creo que ha moldeado mi obra, porque aquí había una atmósfera abierta; no era tan claustrofóbica...” F. O. Gehry, “Gehry de la A a la Z”, en *El Croquis*, n° 117, El Escorial 2003, pág. 25.

<sup>128</sup> “...paesaggio derelitto, di rifiuti, in cui si può intervenire con controversi, transitori collages di spazi e materiali i suoi edifici non tentano nemmeno di compensare ciò che è cheap, dimesso e volgare. Anzi intendono appartenere al cheapscape senza alcuna idiota intenzione di abbellirlo”. B. Zevi, *Zevi su Zevi...*, op. cit. Véase también al respecto: M. Zardini, *Frank O. Gehry: America come contesto*, Electa, Milano 1994.

<sup>129</sup> Cfr. A. Vidler, “Opere recenti di Frank Gehry”, en *Casabella*, n° 555, Milano 1989, págs. 4-21.

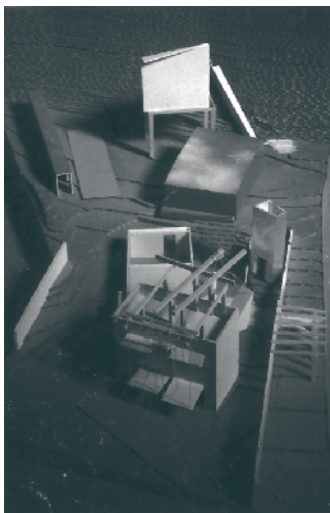


El puente de Suido y Surugadai con banderas en forma de carpas para celebrar la Fiesta anual de los niños en la tradición chonin. Hiroshige, del libro *Cien visiones de Edo*, 1856



Maqueta para *A Garden Folly*. Frank Gehry, 1983





Maqueta y croquis para la *Casa para un cineasta*, Frank Gehry



Perfil de Nueva York

En el centro de su atención existe siempre un complejo interrelacionarse de referencias en las que la ciudad y el arte constituyen dos referentes aparentemente contradictorios. La ciudad no es para Gehry sólo un contexto con el cual es necesario relacionarse; es también un verdadero potencial de ideas, de recursos, de inspiraciones, de modelos que reverbera con objetivos diversos en la arquitectura. Se aprende a mirar, a descifrar el caos visual, a observar las formas complejas y fragmentadas del universo urbano, a descubrir la riqueza de algunos materiales pobres, como la chapa ondulada, la malla metálica, el cartón. Esta mirada del arquitecto sobre el mundo que lo rodea es el resultado de un largo aprendizaje de la percepción, atento a sondear cada mínimo detalle y a revelar en la experiencia instantánea el sentido de las cosas. A través de la percepción es como Gehry reconduce la ciudad y el arte al dominio de la arquitectura, cuya cualidad final responde sobre todo a una estética perceptiva sustanciada en materiales, colores, detalles, modalidades constructivas, tecnologías, que el arquitecto afirma utilizar del mismo modo que el artista utiliza el pincel.<sup>130</sup>

No hay duda que la arquitectura de Gehry se refiere a las vanguardias históricas, sobre todo dadaístas, expresionistas, constructivistas o futuristas, pero sus manipulaciones volumétricas producen objetos bastante más complejos que un conjunto de simples reglas de un modernismo de-compositivo. Sus primeras investigaciones eran analogías entre la *Arte Povera* y lo que en ese periodo producían Donald Judd, Richard Serra, Carl André, además de referencias a la *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark que visita, con ojos de artista, escenarios degradados y de edificaciones reducidas a ruinas y que anticipa tendencias desestructuradoras. Influyentes fueron también el *New Dada* californiano y posteriormente la *New York School* en la cual confluyeron algunos de los protagonistas de la primera corriente de la *Arte Povera* como Rauschenberg, o del *Pop Art* como Claes Oldenburg. Es la facticidad del paisaje lo que Gehry ha elegido como marco

---

<sup>130</sup> Gehry habla a menudo sobre el efecto del edificio no terminado, es decir sobre la fascinación del edificio en construcción cuyas estructuras no han sido todavía recubiertas, y sobre la cuidadosa elección de los materiales, de los detalles y de la tecnología constructiva, a los que atribuye la característica de transmitir emociones. Su presencia por una superficie no perfecta remite a la idea de una "presencia inmediata" que se prueba delante de ciertos cuadros, como los de Cézanne, de Pollock o de Johns, cuyas telas transmiten la sensación de haber sido apenas terminadas. Por ejemplo, en el *American Center* de París el uso de la piedra de Saint-Maximin corrobora una sensación más intensa, personal y motivadora que la de un muro perfecto.

estético de referencia. El movimiento en el conjunto de la obra de Gehry responde a una doble exigencia: la combinación de elementos discretos y sus desfases geométricos con intrincados recorridos –alusivos o reales– a través de los volúmenes, como si caminase por un paisaje rocoso. Se trata en sustancia de una doble analogía del paisaje. Por una parte, la descomposición de las masas y la articulación del conjunto remite a complejas relaciones a través de las cuales los elementos simples se relacionan entre sí en el acto perceptivo: el movimiento se atiene a la configuración de un conjunto complejo como es el paisaje, en el cual adquiere una importancia fundamental la exigencia de registrar relaciones, más que simples objetos, en los que las tensiones entre las partes y las relaciones entre las cosas se constituyen en objeto de experiencia y en sujeto de juicio.

Por otra parte, las relaciones usuario-paisaje, es decir obra-usuario, estimulando una reacción psico-física que se traduce en la proyección del sujeto en el paisaje, singularizan en la arquitectura el lugar del sujeto en movimiento, lo que alude a la dimensión fenomenológica del paisaje no sólo a *golpe de vista* sino a *golpe de cuerpo*, buscando que las cosas se perciban o se experimenten, más que se entiendan las cualidades estructurales intrínsecas de los espacios. Se trata en sustancia de hacer legible el proceso de proyección y de sucesiva apropiación del espacio, tanto a través de una atención particular a los caracteres de apertura y de accesibilidad del edificio, como a través de relaciones perceptivas, conceptuales, fenomenológicas, capaces de desarrollar en el usuario una especie de auto representación, es decir aquella “*ampliación del espacio corpóreo*” que como subraya Maurice Culot constituye una de las experiencias fundadoras del paisaje.

En Gehry parece prevalecer el principio del movimiento implícito en las configuraciones exteriores y el lugar del sujeto en movimiento en los espacios interiores. Una característica común en muchos edificios de Gehry es la tendencia a contraponer a las muchas articulaciones externas, –en las que la analogía con el paisaje es evidente por las relaciones, oposiciones, tensiones creadas entre elementos heterogéneos apoyados o colisionados– espacios interiores frecuentemente fluidos, luminosos y continuos, en los que calculados escorzos sobre partes exteriores del mismo edificio parecen constituir el único contrapunto preestablecido al libre disfrute del sujeto. Allá donde el exterior parece reverberar con la complejidad de los paisajes metropolitanos capturando la atención



Bronx Floors. Threshold, Nueva York.  
Gordon Matta-Clark, 1972



Exterior de la casa Gehry, 1978



*Splitting*, Englewood, Nueva Jersey. Gordon Matta-Clark, 1974



Casa Gehry, 1978

del paseante a través de fragmentos fuertemente individualizados, el interior parece *dilatarse* para acoger el dinámico movimiento del usuario, que organiza autónomamente la experiencia de su espacio vital. La relación entre interior y exterior no se hace extrínseca entonces en una continuidad o en una directa correspondencia, como en Wright o Neutra, ni en una sobreposición independiente como en Venturi, sino en una interrelación compleja que confía en la configuración exterior el papel de interfaz que reverbera las condiciones o los ecos de un contexto, real o simbólico, y se resiente contemporáneamente de unas tensiones internas, abriéndose, cortándose, fracturándose. En la convulsa descomposición de las masas es posible evocar, figurativamente, los dramáticos resultados de un terremoto que, como sugiere Celant, lleva a los sistemas rígidos y cerrados al desquiciamiento, desplazando volúmenes, abriendo fisuras, a través de reacciones en cadena que trastornan los sistemas de referencia y de percepción.<sup>131</sup>

El movimiento le sirve a Gehry para construir una arquitectura entendida no como simple reflejo o respuesta a la fragmentación del paisaje y del sujeto postmoderno, sino como estímulo capaz de actuar sobre el individuo de manera generadora: una vez usadas sus distorsiones interactúan con aquellas del sujeto en un diálogo cerrado “*no mirando ya a la reinserción del sujeto en la gloria centralizada, sino explorando las dimensiones de su alegre difusión*”.<sup>132</sup> Esta doble articulación del movimiento –movimiento intrínseco y sujeto en movimiento– junto con el espacio o vacío que hay entre los volúmenes constituye el tema central de toda la investigación arquitectónica de Gehry; reflejando, a través de las diversas fases proyectuales, los objetivos de una experimentación continua que absorbe y transforma estímulos diversos concatenados en asociaciones imprevistas.

---

<sup>131</sup> Cfr. G. Celant, *Frank O. Gehry*, Castello di Rivoli, Torino 1986. El terremoto, escribe Celant, es un narrar que desajusta los sistemas de referencia, llevando al colapso los métodos proyectuales antiguos y modernos. Gehry “*ha usado su eficacia concentrada e instantánea contra las construcciones cerradas y banales (...) ha llegado, como en la Loyola Law School, a desmenuzar la imagen y hacerla pedazos, de manera que cada cohesión respondiera no a la lógica de las ‘buenas figuras’ sino a la encantada pluralidad de los procesos y de los problemas*” proyectuales.

<sup>132</sup> “*non più mirando al reinserimento del sogetto nella gloria centralizzata, ma ad esplorare le dimensioni della sua giocosa diffusione*”. A. Vidler, op. cit., pág. 12.



La obra de Gehry parece sustanciar la referencia a lo pintoresco, a aquel carácter inclusivo y heterodoxo que ve en la arquitectura un accidente del paisaje y de la historia; un accidente por explorar en cada dirección, sin formas preconcebidas, a través de la comprobación constante de maquetas, utilizadas como instrumentos operativos del proyecto para garantizar la fluidez conceptual que permite a los fragmentos heterogéneos recomponerse en sistemas unitarios que nada tienen que ver con el *collage*. Si el movimiento permite a Gehry, a través de la *danza* de los elementos y la percepción cinética del conjunto, obtener en una constelación de múltiples episodios, la unidad del conjunto, su método de trabajo abierto a cada inclusión y sensible a cada variación, garantiza la continuidad de una experimentación que, incluso estructurándose a través de fases diversas, evidencia una búsqueda constante en la cual la representación del paisaje en sus diversas interpretaciones icónicas y simbólicas constituye una fundamental clave de lectura. Por medio de la explosión del edificio en forma de “micro-ciudad” así como en los intrincados encastramientos y deslizamientos de volúmenes heterogéneos ensamblados para formar un *continuum* espacial, la investigación de Gehry explora diversas posibilidades de una dimensión paisajística en la cual adquieren valor primario del proyecto el estudio de las relaciones entre las partes y la experiencia fenomenológica del sujeto. A través de esta doble articulación es donde se sintetiza el principio del movimiento como *movimiento implícito* (o analógico del paisaje) y *sujeto en movimiento*, que en sus complejas agregaciones o disgregaciones de fragmentos explosivos o colisionados adquieren una continuidad de discurso, nunca reducible a relaciones lógicas o unívocamente definibles, objetivas o explícitas, sino multidireccionales y plurivalentes, sugeridas bien por relaciones figurativas, analógicas y simbólicas, bien por modalidades de uso, psicológicas o simpáticas que reconducen a la arquitectura a un carácter narrativo en el cual el tiempo es el objeto de la narración.<sup>133</sup>

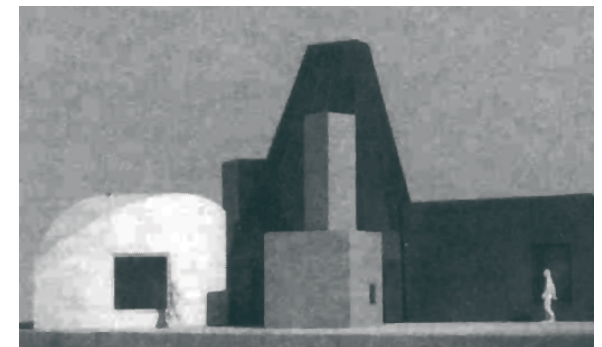
<sup>133</sup> La arquitectura de Gehry es por eso reconducible a la definición que De Sessa da al “espacio del fragmento” como espacio narrativo que asemeja a la técnica picaresca, por la cual la obra puede virtualmente ampliarse continuamente, agregando cada vez elementos nuevos según una óptica temporal. C. de Sessa, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Tre, Roma 1990.



Croquis de la Simai Peterson House



Luscombe Castle. John Nash, 1800-04



Maqueta de la Winton Guest House. Frank Gehry, 1983-87





Maqueta de la Loyola Law School

En el proyecto de *Camp Good Time* realizado en 1984, uno de los proyectos más fascinantes de la interpretación de edificio como “pequeña ciudad”, Gehry precisa: “*Yo percibo las experiencias urbanas como una forma fraccionada que pruebo a expresar combinándola con objetos más o menos interrelacionados y con la que tengo una relación básica, pero no explícita*”.<sup>134</sup> La oblicuidad de los ejes, la reducción de las visuales y los cambios espaciales inexorables se traducen en una serie de fragmentos urbanos sujetos a cambios ininterrumpidos que hacen pensar en un pueblo pequeño en proceso de evolución. La *Loyola Law School* (1978-91) en Los Angeles, en unión a otros proyectos, puede interpretarse como una expresión de este proceso. En este proyecto aparece el tema del historicismo, que no ha sido accidental o casual en la obra de Gehry.<sup>135</sup> La visión de una acrópolis o de un foro romano engarzó con la tendencia clásica de la *Loyola School*. La fuerza de la obra proviene de la organización y manipulación de las formas escultóricas y posteriormente del vocabulario estilístico. Merced a la aplicación práctica y eficaz de formas constructivas minimalistas pero arquetípicas, Gehry prueba que los términos ‘abstracción’ y ‘significación’ no se excluyen mutuamente, siendo posible rememorar la arquitectura del pasado sin citas literales.

El edificio en forma de “micro-ciudad” hace evidente la presencia de estímulos diversos en el interior de un proceso de construcción del proyecto que aparece como fundamentalmente inclusivo y heterónimo. Una idea comenzada a desarrollar desde comienzos de los años ochenta con los proyectos *Casa para un cineasta* (1979-81) y *Casa Tract* (1981) en las que volúmenes heterogéneos singularizan estancias diferentes para cada función. La influencia de algunas investigaciones del arte figurativo (tradicional y contemporáneo) y la analogía con la fragmentación de los paisajes metropolitanos, se superponen al desarrollo de algunas temáticas internas a la historia de la

<sup>134</sup> F. Gehry, en VV.AA., *La arquitectura de Frank Gehry*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1988, pág. 140 (*The Architecture of Frank Gehry*, Minneapolis, New York 1986)

<sup>135</sup> Dice Gehry: “*La arquitectura siempre está relacionada con la historia de una forma u otra, ¡pero luego comenzaron a exagerarlo! El Pez [de Barcelona] era una especie de broma sobre estas referencias al pasado. Todo el mundo estaba citando edificios clásicos antiguos, así que yo decidí citar algo que era cinco millones de años más antiguo que la humanidad*”. F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 33.

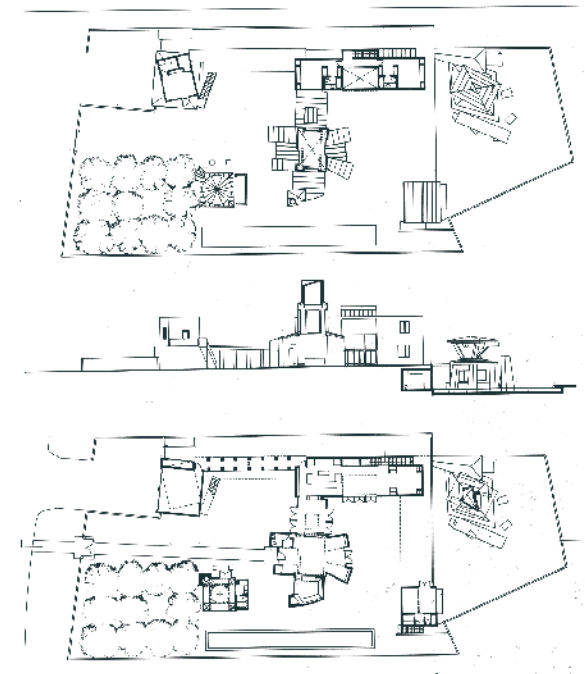
arquitectura: por una parte la referencia al principio de un edificio para cada habitación, que Gehry piensa que ha producido las mejores obras de la historia y que tiene como directo antecedente justo la poética de lo pintoresco; por otra la sugestión espacial de las ciudades medievales, perfectamente ejemplificada en la analogía de la arquitectura como “micro-ciudad”.

Con la construcción de la casa *Schnabel* (1986-89), Gehry lleva hasta el final una investigación dirigida a indagar las posibilidades compositivas derivadas de la fragmentación del volumen en simples unidades funcionales con identidades separadas y estéticas diversas. Gehry ilustra el proceso compositivo de la casa *Schnabel*: “Quería hacer una especie de escultur garden con los diferentes edificios dispuestos en torno a un patio”.<sup>136</sup> “Cuando lo adaptamos al sitio y a los requisitos de la cliente Marta Schnabel, la rellenamos demasiado (...) así que la hice explotar. Seguí otra vía, buscando el patio, pero cogí el salón y lo transformé en la iglesia en mitad del patio. En suma pensaba más que nada en términos de aldea. Pero estaba también buscando ganar más espacio, más sentido del espacio, de manera que el terreno fuera más grande de lo que parecía, que existiera una relación más fuerte con el interior. De cada ambiente se podían ver otros volúmenes de la casa; una aldea personal, privada; y después aquellas presencias devenían los mediadores entre el propio paisaje, el propio jardín y las zonas vecinas”.<sup>137</sup> Ciudad en miniatura, implantada con naturalidad en la periferia heterogénea de Los Angeles, la casa *Schnabel* traduce perfectamente la analogía de la “micro-ciudad”, configurándose como un conglomerado abierto de elementos independientes dislocados en el interior del solar, según una disposición planimétrica que recuerda la *Martin Estate* de Wright.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> F. Gehry en J. Steele, “Schnabel House”, en *Architecture in Detail*, London 1993.

<sup>137</sup> “Quando lo adattammo al sito e ai requisiti di Marta Schnabel, committente, la riempimmo troppo (...) così poi la feci esplodere. Seguii un'altra strada, continuando a cercare di fare la corte, ma presi il soggiorno e lo trasformai nella chiesa in mezzo alla corte. Insomma pensavo più che altro in termini di villaggio. Ma stavo anche cercando di guadagnare più spazio, più senso dello spazio, in modo che il terreno fosse più grande di quanto appariva, che ci fosse un rapporto più forte con l'interno. Da ogni ambiente si potevano vedere altri volumi della casa; un villaggio personale, privato; e poi quelle presenze diventano i mediatori fra el proprio paesaggio, el proprio giardino e le zone vicine”. F. Gehry cit. en W. Wang, “Frank O. Gehry. Un'architettura di frontiera”, en *Domus*, n° 745, Milano 1993, págs. 17-28.

<sup>138</sup> El paisaje de Gehry recuerda la relación de la casa finlandesa aislada con la aldea, y sobre todo aparece como una



Maqueta, plantas y sección de la *Schnabel House*



Croquis y maqueta del American Center en París

A la imagen urbana se contraponen el lado privado, un paisaje completamente diverso, definido por la memoria de paisajes naturales evocados a través de fragmentos episódicos de elevada cualidad plástica y lírica. En su conjunto, los volúmenes arquitectónicos de la casa *Schnabel*, diferentes por forma, materiales, terminaciones, colores, cortes de ventanas y puertas, componen un articulado paisaje en el cual las complejas interpretaciones interfieren con las distorsiones ópticas y perceptivas, con los intrincados recorridos funcionales. No hay duda que en la aparente casualidad de disposiciones de las simples construcciones, organizadas según parámetros topológicos y no geométricos, Gehry se inspira en el concepto del “pintoresco griego” tomado de una interpretación particular de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*. Aquello que Le Corbusier en su libro identificaba como *danza* visual de las formas, juego de ejes, ritmo de sólidos y movimientos implícitos, se completa en Gehry gracias a fuertes estados tensionales, desarrollados a través del acentuado dinamismo de los fragmentos simples y la intersección con los recorridos rituales y funcionales del sujeto, recuperado en sus complejas dimensiones estético-perceptivas y mentales. Si los volúmenes son teselas íntegras y autónomas, sus movidas configuraciones interactúan con el sujeto en movimiento, exaltando las relaciones reciprocas. Mediante éstas, los volúmenes se atraen y se rechazan, se acercan al máximo, pero dejan siempre intervalos que contienen un moverse libre en el cual el ser humano construye independientemente su propio espacio. A las yuxtaposiciones, a los deslizamientos, a las rotaciones de los volúmenes que parecen corresponder a las deformaciones visuales de un sujeto en movimiento, se sobreponen las complejas representaciones analógicas, que aluden al carácter de una narración que pertenece tanto a la historia del arquitecto, como a la del cliente; una historia compuesta de fragmentos, a cada uno de los cuales el arquitecto atribuye un lugar y una forma.

---

interpretación de una fugaz tarde de mitad de verano pasada en compañía de los Schnabel en Finlandia. El mismo parasol, sostenido por tres estructuras diagonales inclinadas según un movimiento rotatorio, aluden a los árboles golpeados por el viento en un bosque finés. Incluso está presente la metáfora del estado natural de California antes de la urbanización. Los mismos elementos vuelven también en el *Chiat Day* en Venice, California. Cfr. J. Steele, “Una villa di Frank O. Gehry”, en *Casabella*, nº 568, Milano 1990, pág. 33.



Si la casa *Schnabel* remite en su compleja articulación al principio del “pintoresco griego” reforzado, como se ha dicho, por la interacción entre las fuertes “tensiones guiadas” (o *movimiento implícito*) y la experiencia fenomenológica del *sujeto en movimiento*, el *American Center* en París (1988-93) se desarrolla, en cambio, como espacio continuo en el que parecen precipitar y colisionar diferentes partes. Sin solución de continuidad las relaciones entre los diversos movimientos: complejas *promenade arquitecturales* unen fragmentos no explosionados, sino aglutinados paisajes accidentados, cuyas configuraciones fuertemente inestables y abiertas empujan a consecuencias extremas el tema del movimiento implícito, reflejando un principio compositivo definido por Gehry como *movimiento congelado*, como representación del acto de transición del cuerpo o de la materia entre dos momentos sucesivos de tranquilidad. “*En una cierta época –escribe Gehry– exploré la idea del edificio en construcción, pero estaba ya interesado en la del movimiento congelado. Amaba la imagen de un montón de madera llevada por el viento y detenida en pleno vuelo. (...) Primero he estudiado la idea del movimiento y de la experiencia espacial a través de objetos separados para después ensamblarlos para formar un continuum*”, en el cual resultase implícito el dinamismo, el momento de inestabilidad del cambio. “*A mí me interesa –subraya Gehry– el sentido del movimiento, un sentido de lo inmediato, de espontaneidad que mete pasión y sensualidad en el edificio*” de manera que se involucre visual y emotivamente al visitante.<sup>139</sup>

Aglomerado de episodios articulados en un *continuum* espacial, el *American Center* se presenta como un animado bloque escultórico, de perfiles accidentados y variados, en función de un

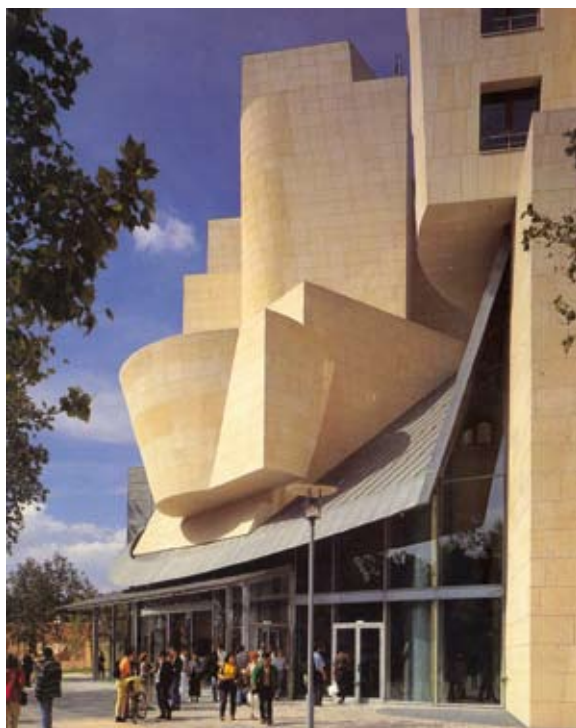
---

<sup>139</sup> Dice también Gehry en la misma entrevista: “*me ha interesado siempre el sentido del movimiento, el movimiento congelado, las figuras de Siva, los mármoles en los cuales hay el sentido del movimiento, la piedra que vive, que no es sólo una masa muerta. Está dentro la acción. Es un movimiento apasionado*” que Gehry ha analizado antes figurativamente para después hacerlo abstracto a partir del museo *Vitra* (1987-89). Para el *Disney Concert Hall* (1988-96) Gehry subraya: “*quería que el edificio tuviera el mismo concepto estético tanto en el exterior como en el interior, contrariamente a lo que sucede a menudo. Quería que todo el edificio expresara la alegría de la música. (...) El edificio da una sensación de movimiento similar a las velas de una barca. (...) Algunos artistas como Serra trabajan con estas formas. Pero no creo que ninguno lo haya intentado nunca en un edificio*”. W. Wang, “Frank...”, op. cit. Véase también F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 31; D. Leclerc, “Gehry: un moment de vérité”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 286, Paris 1993, págs. 87-91.



American Center en París





American Center en París

aprovechamiento cinético que se desarrolla desde el exterior hacia el interior. Se ubica en el barrio de Bercy, con un parque al sur, una zona residencial al este y una plaza ajardinada al oeste que constituye la entrada al parque. Desde la llegada de la *rue de Bercy* hasta el parque, donde se abre el ingreso principal con el gran hall de bienvenida, el volumen responde al contexto y a la imagen mental que sintetiza las dos culturas –la europea y la americana– que se pretenden representar en un lugar de encuentro de actividades artísticas e intelectuales. “*El edificio –escribe Gehry– es como la institución (...) Es una interpretación americana de París como la veo yo. (...) Para mi Francia es sobre todo la vida en las calles. (...) He buscado desarrollar el edificio a través de esta imagen*”.<sup>140</sup> Partiendo de una composición muy controlada del frente sobre la *rue de Bercy*, en línea con los edificios de alrededor, a través de cambios progresivos se alcanza el ingreso diagonal sobre el parque donde el edificio explota en una convulsa fragmentación de formas fuertemente plásticas y escultóricas. Aquí el edificio se abre, para usar las palabras de Gehry, “*como una falda elevada de una bailarina*” invitando a la gente a entrar.<sup>141</sup> El edificio es un importante elemento que establece una relación contextual no excluyente, en palabras de Gehry: “*Cuando trabajo, considero el contexto. Y el contexto parisino es piedra y tejados metálicos, tejados muy escultóricos. Si ves el Hôtel de Ville, el carácter escultórico de ese edificio es muy fuerte (...) Para mi es lo mejor de París*”.<sup>142</sup>

Como en otros proyectos de Gehry para edificios públicos –basta recordar el proyecto de la *Mediáteca* en Nîmes (1984), el *Vitra International Museum* en Weil am Rhein (1987-89) o el *Walt Disney Concert Hall* en Los Angeles (1988-96)– donde escaleras, ascensores, rampas,

---

<sup>140</sup> “To me, France is about street life. A particular type of street life which couldn’t exist in Los Angeles. I made a street life building for Paris which couldn’t exist in Los Angeles”. F. Gehry, “Frank O. Gehry”, en *GAArchitect*, n° 10, Tokyo 1993, pág. 172.

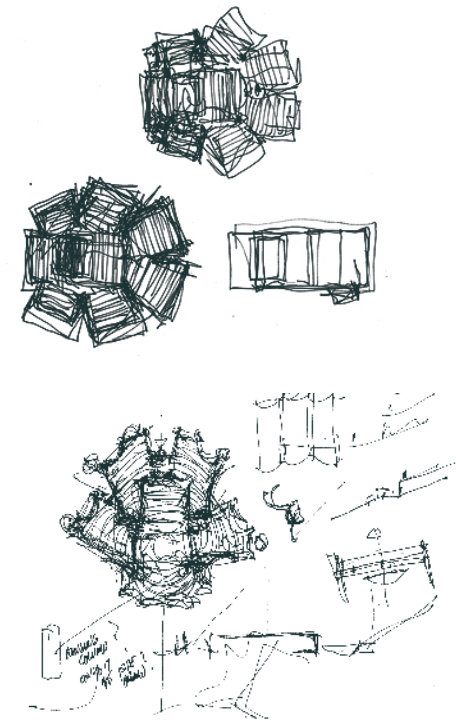
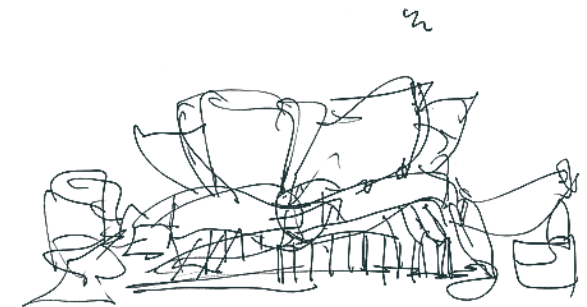
<sup>141</sup> “(...) the building is like a ballet dancer, a ballerina lifting her skirt, inviting people to come inside. The entrance, the way it sweeps across, is like the lifted skirt, and the circulation portion where the elevator is –the part that rises over the skirt– is like the figure (...) I also think of the building as being like a big welcome mat at the entrance to the park. It’s open. It invites you in”. *Ibidem*.

<sup>142</sup> “Well, when I’m working I consider context. And the Parisian context is stone and metal roofs, very sculptural roofs. If you look at the Hôtel de Ville, the sculptural character of that building is very strong (...) For me that is the best in Paris”. *Ibidem*.

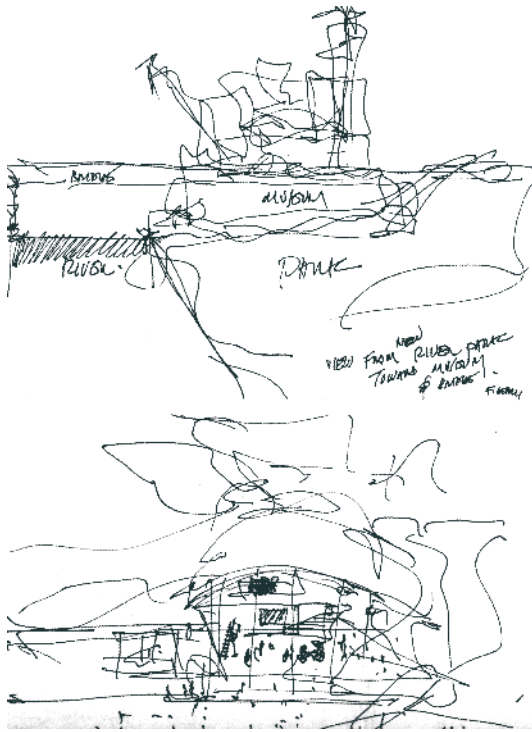
terrazas directamente en contacto con el exterior aluden a paisajes montañosos y a valles, en los que complejas *promenades architecturales* se asoman sobre la ciudad. En París, Gehry traduce expresivamente la idea del movimiento por medio de elementos particulares que reflejan al exterior la animación y actividad interna, y capturan al paseante transformado de espectador en actor consciente o inconscientemente. Al sentido de apertura y de accesibilidad del edificio, evidente por la extrusión de las *promenades*, participa su configuración animada hacia el parque, en el cual las masas, en equilibrio 'inestable' se deforman, se encastran, se separan, se rotan, deslizan la una sobre la otra, reforzando una experiencia plástica que exalta las ambiguas y sorprendentes relaciones entre interior y exterior.<sup>143</sup>



143 "I like lot things about Beaubourg. But one thing I like especially about it is the feeling of people being all over it, the activity of it being a building inhabited by people. You feel its activity from the outside. At the American Center, we wanted to have balconies and places on the building where you could see people from outside as well as the courtyard, the stairway, so that it would be animated and its activities would be visible". Ibidem.



Walt Disney Concert Hall.  
Croquis, maquetas y edificio terminado



Croquis y vista del Museo Guggenheim en Bilbao

Al complejo paisaje imaginario de su configuración externa, castillo medieval, fantasma apocalíptico o máquina barroca, se contraponen el interior. Un espacio luminoso, fluido y continuo, en el cual las diferentes funciones se abren sobre los espacios multidireccionales de circulación, donde improvisados escorzos perspectivos capturan fragmentos del articulado paisaje externo. En esta recíproca tensión entre complejidad externa y fluidez interna, Gehry estimula una libre apropiación del conjunto en el cual se recomponen, a través de múltiples lecturas individuales, las partes simples: las fisuras abiertas entre elemento y elemento causan incursiones y distorsiones ópticas y perceptivas, despedazando la continuidad del espacio interior, mientras las visuales oscilan entre primer plano, segundo plano y fondo, instituyendo una reacción en cadena entre subterráneo y superficial, entre dentro y fuera, entre microcosmos y macrocosmos. Sus espacios aparecen inestables, indeterminados y fluctuantes, incluso siendo finitos, justo sobre el borde de una posterior modificación.

También el *Museo Guggenheim* de Bilbao es un proyecto contextual, pero no en sentido convencional, sino en el de utilizar la energía de la ciudad a favor del edificio, para producir algo nuevo. La ciudad ha entrado y ha sido representada en el proyecto. El proyecto de Gehry interviene en la composición, bajo ciertos aspectos casuales, del puzzle general que es la ciudad. Parece casi poder tomar el espíritu de la ciudad que interviene en la obra que la conforma haciéndola instrumento para que el propio pensamiento pueda devenir acto y materia. La ciudad tiende un campo magnético relacional en el cual los fragmentos se colocan pilotados por un pensamiento escondido. La relación entre Bilbao y el *Guggenheim* es una conexión entre estímulos recibidos por la ciudad real y pulsante, y aquellos traducidos por una transcripción de un nuevo objeto hipotetizado. Situado en un solar, elegido por el mismo Gehry, en una curva del río Nervión y en el paisaje verde de una ciudad industrial dura, que en palabras del propio arquitecto: “*La ciudad se sitúa sobre el solar*”.<sup>144</sup>

La primera sensación que se recaba es que la ciudad se presta a ser un gran museo, o incluso una gran exposición de obras de arte, quizá pensadas para una rotación o una sucesión ligada al pasar de los tiempos. En la ciudad bilbaína Gehry ha recurrido a la dimensión de la maravilla como

144 F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 29

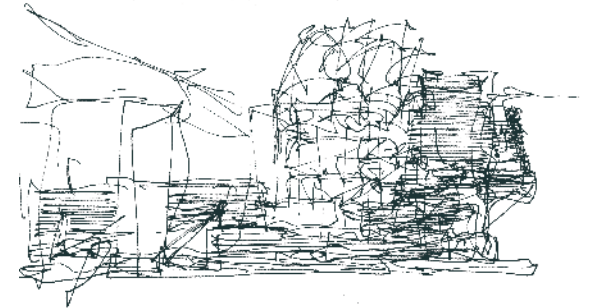
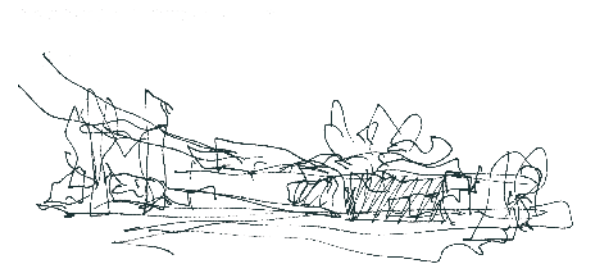
formula para un objetivo de cualificación del ambiente urbano, para imprimir una fuerte aceleración a un programa de desarrollo. Maravilla, turbación, fascinación, seducción, inquietud, fábula, juego, son cifras connotativas de la imagen con las cuales la ciudad se propone al observador y son ciertamente categorías que pertenecen a otras formas de arte que no son arquitectura.<sup>145</sup> Las formas hinchadas, refulgentes y perforadas del Guggenheim capturan el momento del movimiento de las velas de una nave impulsada por el viento en una analogía que cita el mismo arquitecto: “son velas (...) cuando navegas, y decides cambiar el curso, la vela está hinchada y entonces la vuelves despacio en la otra dirección (...) Justo un segundo antes de coger de nuevo el viento en la otra dirección, la vela se riza ligeramente y entonces se pliega...”<sup>146</sup>

El edificio establece la articulación de la ciudad con el río, provoca que la ciudad cruce la carretera y baje al río. Accesible desde el casco histórico y el área de negocios de Bilbao, el *Puente de la Salve*, que une la ciudad del XIX con los barrios periféricos del este cruza el solar por su extremo oriental, califica al *Guggenheim* como puerta de entrada a la ciudad. Un elemento del museo dedicado a la exposición temporal se introduce bajo el puente envolviéndolo como parte de la composición arquitectónica y termina en una torre, con un interior diáfano, que permitirá exponer obras de arte contemporáneo de gran tamaño. Todo el *Guggenheim* está rodeado por un jardín acuático que lo integra con el río y la avenida cercana. El paisaje se redefine con la pieza del museo que se ha construido junto a la ría, como una mole de metal retorcido, como un barco que ha encallado en la orilla del Nervión. Las zonas de exposición se organizan alrededor de un atrio central, en el que un sistema de puentes curvilíneos, ascensores de cristal y torres de escaleras conectan las galerías dispuestas concéntricamente en tres de sus niveles. Una cubierta de forma escultural se eleva sobre el atrio central, bañándolo con la luz que penetra a través de sus lucernarios, la cubierta sirve para unificar las diferentes piezas en una sola composición arquitectónica.

---

<sup>145</sup> Cfr. Z. D. Toscano, *Frank O. Gehry per il waterfront di Lower Manhattan*, Gangemi, Roma 2002.

<sup>146</sup> F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 31.



Museo Guggenheim en Bilbao



El museo *Guggenheim* ha marcado las pautas en la ulterior urbanización de Abandoibarra. El edificio, emplazado en el extremo oriental de estos terrenos, ha visto la construcción en el extremo occidental de otra infraestructura cultural: el *Palacio Euskalduna* dedicado a la música y congresos. Pero su efecto poderoso de creación de contexto, propio de la arquitectura y el urbanismo postmoderno, se ha extendido también al resto de Bilbao. El arquitecto americano mantenía que: *“Bilbao tiene la estética de la realidad”*,<sup>147</sup> Gehry aprendió a apreciar la *belleza dura* de Bilbao a partir del escultor Richard Serra, bajo una posible influencia de la “estética de lo feo” del escultor Jorge Oteiza. *“Estaba muy preocupado en que se perdiera la dureza del río –dice Gehry– Es una bella dureza industrial que a todos nos encanta. A mi me encanta y no quiero ver que se intenta hacer que parezca demasiado bonita. Así que hice un edificio con ese objetivo”*.<sup>148</sup> Gehry era consciente de la tensión que introducía el diseño de su edificio en el escenario postindustrial, contraste que sin duda ha ayudado a realzar la fuerza del impacto. El mismo Gehry ha lamentado la pérdida de *contexto* que podría producirse con la urbanización de Abandoibarra y su entorno debido a la proliferación de edificios *emblemáticos* de arquitectos con renombre mundial: Krier, Isozaki, Legorreta, manifestando el arquitecto californiano su temor a que Bilbao se convierta en *“un parque temático de arquitectura”*.

El nuevo paisaje que Gehry produce pertenece a un mundo cada vez menos sólido, cada más frágil y provisional. El paisaje de Gehry refleja una inestabilidad ligada tanto a nuestras incertidumbres, como a la probabilidad de que ocurran catástrofes naturales. Esta nueva conciencia de Naturaleza creada por el hombre proyecta una nueva luz completamente diversa sobre los paisajes y las arquitecturas que aparecen en el territorio.

---

<sup>147</sup> Gehry mantiene en una entrevista: *“Yo nunca he entendido lo que es lo bello y lo feo. Y siempre he tenido esa duda: ¿qué es lo feo? A veces lo que realmente es feo en realidad es bello; ya sabe, como eso tan popular de ‘la bella y la bestia’ (...) Creo que las cosas pueden ser demasiado bellas, demasiado bonitas, lo que las hace demasiado fáciles, demasiado accesibles y demasiado amables. (...) que sean demasiado amables las aleja de la realidad del mundo. Por eso hace falta cierta agresividad (...) hablamos de afrontar la realidad del mundo (...) esa agresividad en la expresión artística es crucial, porque te mantiene dentro del juego de la realidad...”*, F. O. Gehry, “en Gehry de la A...”, op. cit., págs. 29-30.

<sup>148</sup> F. O. Gehry, “Absolutamente fabuloso. Entrevista a Frank O. Gehry en Bilbao”, en <http://www.btbwarch.com/texto09.htm>.



*Museo Guggenheim en Bilbao*



## VIII. El paisaje: ejemplo y experiencia

La imagen del territorio como *palimpsesto* remite a una visión fragmentaria, discontinua, incompleta, a un proceso en continua reescritura, y por tanto a un operar ininterrumpido del hombre en la construcción de ese paisaje, más que a una colonización del vacío. Abandonar el concepto del paisaje como *texto* para ver en el paisaje la estratificación del *palimpsesto* comporta un cambio de actitud radical: ya no más lingüística de De Saussure, sino la fatiga del estudioso de la Biblia evocada por Heidegger y Gadamer; no más ciencia del lenguaje sino las incertidumbres de la hermenéutica.<sup>1</sup>

¿No era quizá esa densidad del territorio, esa resistencia suya a la reducción analítica, algo ya sabido, un dato adquirido por una cultura arquitectónica, históricamente consciente, desde que Rogers tomó distancia del ansia de *novitas* de las vanguardias internacionales, desde los debates sobre los centros históricos, o desde las reflexiones sobre la relación entre lo nuevo y lo antiguo? Todavía existen diferencias entre ciudad, lugar de los signos del pasado, y territorio exterior, de densidad menor y valor patrimonial en virtud de excepcionales emergencias de la Naturaleza o de la historia, sin embargo ahora, la mirada afecta al conjunto, no distingue ya entre espacios abiertos, vacíos o llenos volumétricos.

---

<sup>1</sup> La metáfora de Corboz remite al paradigma que dibuja Carlo Olmo en su artículo de Casabella: "Dalla tassonomia alla traccia", en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, págs. 22-24.





Replanteo de una ciudad en el desierto de Arizona



América, Alex Mac Lean, del libro *Mutaciones*, Koolhaas, Boeri, Kwinter



Periferia de Sevilla. Javier Andrada, 1991

El paisaje no sólo está construido en toda su extensión, sino que revela haber estado siempre construido, demostrando la idea de una “tierra edificada”, como edificadas están las ciudades, con una continuidad que sólo ahora ha llegado a ser visible. La densa estratificación de trazas materiales no es un simple testimonio de culturas materiales desaparecidas o residuales, de ordenaciones productivas superadas es, sobre todo, un “capital fijo” territorial que la nueva urbanización hábilmente utiliza. Valor activo, valor productivo, y no sólo memorial.

Es cierto que la idea de una dilatación total del “territorio de la arquitectura” pertenece al debate de los años sesenta sobre la *nueva dimensión*, pero entonces se trataba de algo forzado intencionadamente: el territorio llegaba a ser arquitectura en virtud de una voluntad que lo asumía como objeto del proyecto en toda su extensión, dotándolo de un ansia de modernidad, asumiéndolo como escala de modernización. El cambio de escala asumía un papel fundamental: donde los programas locales y las intervenciones puntuales habían fallado, serviría una lógica exhaustiva y global. Treinta años después, el territorio se presenta, bajo una luz diversa, convertido en paisaje. Emerge el perfil de una pluralidad fragmentada en identidades locales. Emerge, de la dependencia descontada de la periferia, una renovada autonomía de contextos y situaciones territoriales. Es más, el territorio aparece sin proyecto, caótico, caracterizado por una sobreposición y multiplicación de signos, códigos, lenguajes y estrategias incoherentes, particulares y en la mayoría de los casos autónomas. Metáfora para la nueva no-ciudad, no es ya la ordenada disposición del cuerpo humano o de la geométrica previsibilidad del coche, sino la capacidad que ésta tiene para la auto-organización en sistemas y redes.

Sin embargo, parece que a través de la mirada al paisaje es posible aprehender la novedad de esos procesos recientes, sin traicionar el nexo peculiar entre espacio y sociedad, entre cultura y ambiente, reconociendo unas formas indagadas también por la geografía, la fotografía, el cine, la escultura, la pintura, etc. Las intersecciones en torno al paisaje se multiplican y refuerzan. La acumulación de conocimientos, la finura de lecturas, las construcción de aparatos interpretativos complejos e hipótesis desplegadas en diversas investigaciones, son de por sí extraordinarias y

justifican la creciente fortuna del tema del paisaje en Europa.<sup>2</sup> Este encuentro con la dispersión es el difícil trabajo de comprensión que los nuevos paisajes imponen, con sus heterogéneos y múltiples significados, conceptuales antes que disciplinares.

La arquitectura cruza, no sin dificultad, sus recorridos con otras disciplinas y con el urbanismo, que repiensa el plan urbanístico como acto arquitectónico, como proyecto de la ciudad. A escala de ciudad, la “colección de proyectos” llega a ser el documento explorador de los planes. A escala de territorio, temas como las carreteras o las infraestructuras, entre otros, readquieren una centralidad que nunca antes había tenido. Sobre el nivel del método, la discontinuidad es radical respecto a las investigaciones de los años sesenta o setenta, ya no puede ser sólo el proyecto de arquitectura el que interprete el futuro de las realidades locales, cada vez más autónomas. Frente a la visión de los años ochenta del territorio como “consumo de suelo” que mide la extensión cuantitativa y la baja densidad como disipación, entropía y deformidad, sin tener en cuenta diferencias y difuminados, oportunidades o peligros; en los años noventa se intenta una difícil intersección entre hechos sociales y formaciones espaciales. A los veinte años de la aparición del término *ciudad difusa*, aparecen las clasificaciones *neofenomenológicas* de Stefano Boeri, pero también se observa su rápido desgaste, con “la sensación que el tema pueda considerarse por algunos agotado, sin haber entrado en las cuestiones más densas, sin haber construido implicaciones intensas con el proyecto o la política”.<sup>3</sup>

La imagen de un territorio sometido a las tensiones de una homogénea e incontrolada suburbanización, a la descomposición de los ordenes tradicionales e históricos del campo y de la ciudad, se fragmenta en un mosaico de zonas marcadamente diversas en razón de sus diferentes morfologías físicas y sociales. En cada una de esas zonas se convierte en central la construcción

---

<sup>2</sup> Experiencias de las que son trazas las exploraciones realizadas en Flandes, Andalucía, la cuenca del Ruhr, Suiza y la Austria como paradigma de las formas europeas de desarrollo local, de la modificación del paisaje contemporáneo, etc.

<sup>3</sup> Véanse al respecto: VV.AA., *I costi collettivi della città dispersa*, Alinea, Firenze 2002; A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000; P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999; M. Zardini, *Paesaggi ibridi. Highway. Multiplicity*, Skira, Milano 1996; S. Boeri, *Multiplicity, USE-Uncertain States of Europa*, Skira, Milano 2002.



América, Alex Mac Lean

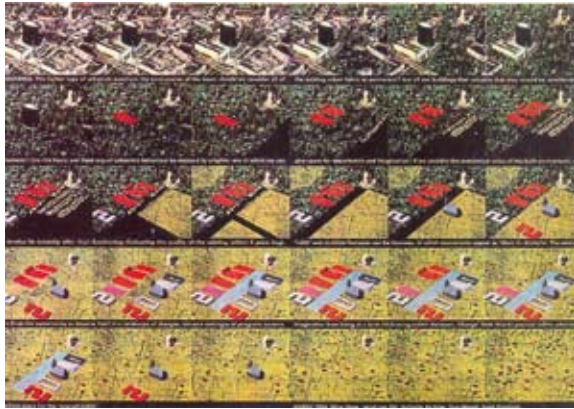


Clasificaciones de Stefano Boeri

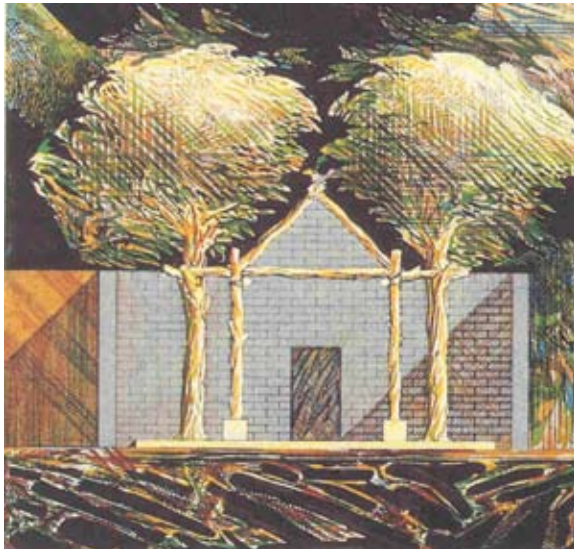


América, Alex Mac Lean





*Datascares. MVRDV*



*La cabaña primitiva. Franco Purini, 1978*

de una identidad local, que se apoya sobre la estructura de su sociedad, de su cultura o de su economía, y sobre la naturaleza del espacio, del territorio y del ambiente. El proyecto llega a ser un instrumento con el cual las posibilidades de cambio se investigan a través de proposiciones de imágenes de lo posible, representaciones sintéticas de la mutación que se está dando.

La *necesidad de arquitectura*, cuya responsabilidad ética antes que proyectual reclamaba Aimaro Isola en 1993, parece ahora, en teoría, compartida por todos aunque arraigada en una conciencia difusa.<sup>4</sup> La “necesaria y urgentísima restauración” del palimpsesto del paisaje que Franco Purini evocaba en 1991, es una denuncia visionaria con el objetivo de realizar una acción concreta de respuesta.<sup>5</sup> Pero para que la ecuación entre *necesidad de paisaje* y *necesidad de arquitectura*, sobre las que la cultura arquitectónica más advertida había apostado desde el inicio de los años noventa, transformando en intención general lo que había nacido como atención singular, de verdad tome cuerpo es necesario que la naturaleza del paisaje no se de por supuesta.

Y sin embargo, es la misma cultura arquitectónica la que parece haber abandonado prematuramente la tarea que parecía que le había impuesto el paisaje. La revista *Casabella*, dirigida por Francesco Dal Co, retorna en 1999 la relación entre arquitectura y paisaje pero las inteligentes intersecciones propuestas en la misma revista en el magnífico número *Progetto di paesaggio* de 1991, en torno a la hipótesis de una arquitectura-paisaje, dejan espacio ocho años después a una tradicional reseña de arquitecturas “en el” paisaje.<sup>6</sup> Retorna la dialéctica entre objeto y ambiente, se reedita

---

<sup>4</sup> A. Isola, “Neccesità di architettura”, en *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, Torino 1993.

<sup>5</sup> F. Purini, “Un paese senza paesaggio”, en *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991, págs. 40-47.

<sup>6</sup> El número publicado tiene como editorial la reedición de un antiguo artículo de John Brinckerhoff Jackson titulado *Il paesaggio come teatro* y una serie de proyectos insertados en determinados paisajes, pero no aparece ninguna referencia o revisión de las inteligentes e interesantes intersecciones planteadas ocho años antes en otro número de la misma revista, cuando era dirigida por Vittorio Gregotti. En 1991, *Casabella* publica un magnífico número dedicado al paisaje que, dividido en cuatro secciones: Historia de formas e ideas, La necesidad proyectual, El lenguaje natural y Política y Plan, plantea que a la necesidad de paisaje hay que responder con necesidad de arquitectura, con *proyecto de paisaje*, como titula Gregotti su artículo, reedición de un texto anterior escrito por él veinte años antes en *El territorio de la arquitectura*. Cfr. *Casabella*, n° 575-576, Milano 1991 y *Casabella*, n° 668, Milano 1999.

un antiguo artículo de John Brinckerhoff Jackson, que es un simple homenaje a los lectores. La asimilación entre *sprawl* y ciudad difusa, hace de cada trozo del territorio europeo una propagación a menor escala de los *suburbios* americanos, ofrece fáciles citas de la nueva geografía urbana americana –desde David Harvey a Mike Davis– pero en realidad, es indiferente a la especificidad de los contextos territoriales que, paralelamente, celebra y critica con un radicalismo que en el fondo es sólo esteticización. El entusiasmo por los *non-lieux* no sólo olvida la estrecha pertenencia disciplinar de la posición de Marc Augé, sino sobre todo la lección de método de la observación de lo ordinario propuesta por la “antropología del vecino”, como olvidada ha quedado la lectura americana de los *vernacular landscapes*, que precisamente tuvo su iniciador en Jackson.

Las preguntas de lo ordinario permanecen sin respuesta, la gran infraestructura sin autor. La obra del gran autor aislada, la calidad concentrada en pocos puntos no puede dar respuesta al problema de las nuevas formas masivas del *mass housing* de las periferias de la ciudad industrial. Los objetos de intervención, los nuevos instrumentos del territorio, la arquitectura de la ciudad, los lugares del patrimonio son, por razones diversas, nuevamente convergentes y, sin embargo, cada vez más son objetos aislados y autónomos. En esas circunstancias, el paisaje podía ser un instrumento operativo y un material de proyecto, podía y debía ser una ambigua y fecunda metáfora, una poética individual.

La arquitectura se enfrentaba con sus propias cuestiones irresueltas, con su propia historia, con sus propios instrumentos, a una tierra y a un paisaje que cambia constantemente. Pero, por vez primera, la respuesta de la nueva generación de arquitectos, que asoman a la escena en los inicios de un nuevo milenio, no es el empeño civil de una reconstrucción, no es la revisión de los paradigmas de los años sesenta, no es el reformismo visionario de la gran dimensión, no es el rigor ostentado de la arquitectura como ciencia, no es la retirada voluntaria a la arquitectura radical o a la arquitectura dibujada. Holl, Hadid, Zumthor, Miralles, Herzog & de Meuron, demuestran una inédita disponibilidad, señal de un maduro pragmatismo, que utiliza las figuras de la tradición, los iconos de vanguardia, las importaciones de autor, la Naturaleza artificial, el paisaje, para construir una identidad propia sobre un mercado ya completamente global. Es la adhesión mediada a la dialéctica de objeto y sujeto, con una capacidad para construir despreocupadamente las

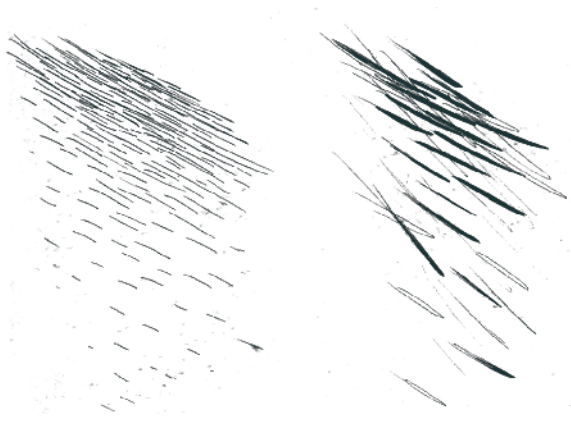


América, Alex Mac Lean

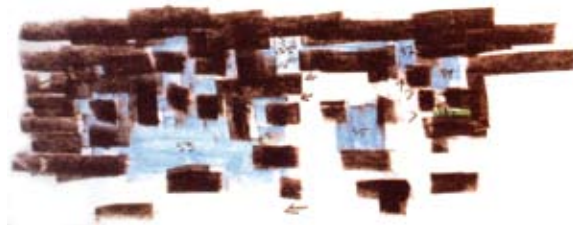


América, Alex Mac Lean





Croquis del Museo de Artes Islámicas en Qatar. Zaha Hadid



Croquis de las *Termas de Vals*. Peter Zumthor

alianzas oportunas en su propia estrategia profesional. Esto señala una internacionalización de signo opuesto a aquella que la cultura arquitectónica conoció en los años cincuenta. La relación con la modernización se consuma sobre el plano de una modernidad abstracta, sobre procesos reales al margen por completo del plano del lenguaje. Hay una adhesión a pocos y significativos modelos, con los que iniciar una nueva búsqueda sobre los lugares, la historia, la memoria, etc.

Uno de estos modelos: el paisaje, es el objeto de este trabajo. La investigación precedente ha indagado sobre el papel central que ha ido asumiendo el paisaje como *topos* de la condición contemporánea. Justo como lugar o límite en el que se sobreponen imagen y realidad, el paisaje representa una metáfora capaz de simbolizar la superación de la distinción entre forma y contenido. En el siglo XX los polos del objeto y del sujeto se han reencontrado inmersos en un mundo caracterizado por la complejidad, la interacción, la interferencia... El espacio no es ya absoluto, sino relativo; los lugares no son ya neutros, sino cualificados, lo singular participa de lo universal y viceversa. Cualquier sistema no puede estar basado o fundado sin la referencia a otro exterior de él mismo, es decir, cualquier sistema es relativo, cualquier visión es relativa. El término *paisaje*, en su complejo, ambivalente y creciente significado, mantiene una estrecha ligazón entre el mundo real y su representación. El paisaje es un *ser* en el que se pueden reconocer los límites entre el mundo físico y fenomenológico que la visión moderna había separado, en él se supera la distinción entre objeto y sujeto, comprendiendo así mejor la unidad de la realidad.

También se han analizado las relaciones de la arquitectura con la Naturaleza, básicamente a través de la imitación, hasta su repentina desaparición en el siglo XVIII. A lo largo del siglo pasado, la Naturaleza se percibe bajo la forma del paisaje cuando, paralelamente, comienza a aparecer en diferentes ámbitos artísticos y de pensamiento un nuevo tipo de imitación moderna y racional.

Se estudiaba, en el capítulo anterior, como en toda relación imitativa se distinguen dos elementos: la *acción* del sujeto imitador o arquitecto, movida por el deseo, y el *ser* del modelo imitado. Según los

fundamentos de la reciente teoría general de la imitación <sup>7</sup> a la que se viene haciendo mención, un prototipo es una ley individual, un ser concreto y libre que encierra justificadamente una pretensión de generalidad. ¿Cuál es el *ser* del paisaje como prototipo? ¿Qué es un prototipo? Es sin duda un modelo, pero ¿qué le da a un paisaje su ser modelo? Su cualidad de *ejemplar*. Todo prototipo es ejemplar y la ejemplaridad del paisaje es lo que constituye a éste en auténtico modelo.

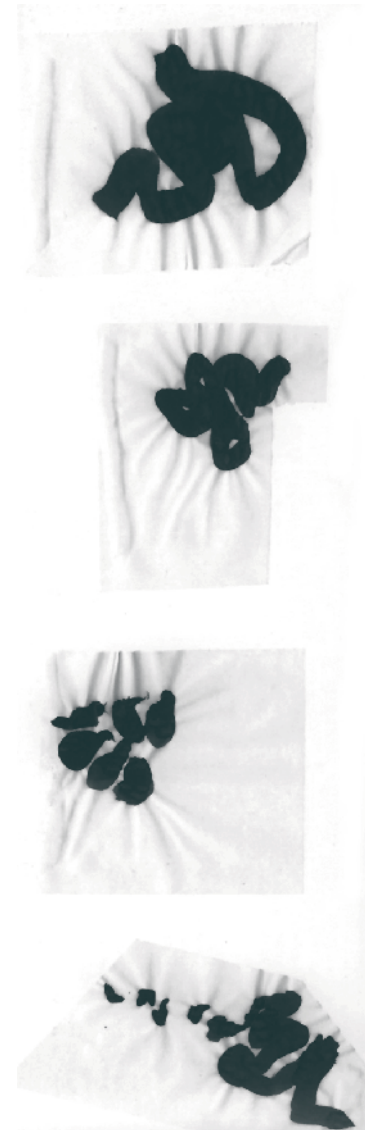
En este apartado se intentará conocer qué es lo que convierte al paisaje en prototipo, en qué consiste su ejemplaridad y qué clase de ser es el paisaje para que pueda ser considerado como prototipo por los arquitectos. Lo primero será analizar qué es lo que hace al paisaje ejemplar y posteriormente, verificar esta percepción del paisaje como sujeto libre, dinámico, vivo, en constante evolución y como sujeto a imitar que provoca el deseo de proyecto, en la obra de cinco arquitectos contemporáneos: Holl, Hadid, Herzog & de Meuron, Zumthor y Miralles.

Para estos arquitectos, el paisaje se constituye en el ejemplo de un modelo y a la vez modelo mismo, lo que significa que se produce una coincidencia entre universal y concreto (*exemplar* y *exemplum*). En todo ejemplo se produce una coincidencia de lo universal y lo concreto, una coincidencia que admite una gradación y una intensidad según los casos. El paisaje es algo concreto pero dotado, a la vez, de una ley general. El ejemplo se hace necesario y su imitación ineludible, a pesar de que la experiencia enseñe a los arquitectos que la imitación de este ejemplo perfecto, aunque necesaria resulta imposible, por lo que es necesario volver a empezar con una nueva referencia en un nuevo proyecto.

Sería necesario definir primero el concepto de ejemplo y las tres diferentes clases de ejemplos que existen. Los ejemplos permiten, en primer lugar, la comprensión del concepto, pues sin ellos éste permanecería en una vaguedad insuperable; en segundo lugar, el ejemplo sirve como prueba de que un concepto meramente pensado –una hipótesis– se verifica en la experiencia. Todo ejemplo, lejos de ser una mera repetición insustancial de su modelo, añade siempre algo original al concepto.

---

<sup>7</sup> Véase la *Metafísica del ejemplo* expuesta en los fundamentos de la *Teoría General de la Imitación*. Cfr. J. Gomá, op. cit., págs. 369-394.



Idea-croquis para el Parque Diagonal Mar. Enric Miralles

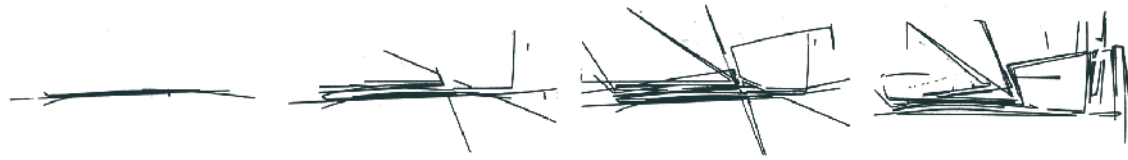


Croquis conceptual para la *Residencia de Estudiantes* en el MIT.  
Steven Holl

Es necesario distinguir entre ejemplo teórico y ejemplo práctico o moral. No es lo mismo el ejemplo teórico, que se aduce para permitir comprender intuitivamente una regla o verificar la realidad de una ley, que el ejemplo dado por una acción meritoria. El primero se asienta en la Idea o concepto, o la ley que el ejemplo ilustra y no en el ejemplo mismo.

Todo concepto es una simplificación de la realidad plural y toda definición, al ser verbal, se mueve en una inevitable ambigüedad de posibilidades y significados. Por ello en el ejemplo se aclara el sentido preciso del concepto y se desvanece su vaguedad. El ejemplo teórico ejerce también una segunda función, se pone también un ejemplo para probar la realidad actual y efectiva de algo meramente pensado o programado. El ejemplo muestra la realidad empírica y comprobable de una afirmación. Todo proyecto, toda empresa, todo invento, toda ley científica, es una hipótesis que debe comprobarse en la experiencia, donde se dan los ejemplos, porque sólo en ellos intervienen todos los factores y la complejidad y pluralidad de todas las circunstancias imprevisibles. El experimento científico es un ejemplo de la ley que verifica la validez de ésta. Las conjeturas no son ni verdaderas ni falsas hasta que se corroboran con demostraciones y con ejemplos. El ser del ejemplo teórico no es ejemplar, es decir, no contiene una llamada a la repetición, porque lo decisivo en el discurso teórico no es imitar, sino comprender la Idea. El ser del ejemplo teórico se agota en ser señal o símbolo del modelo.

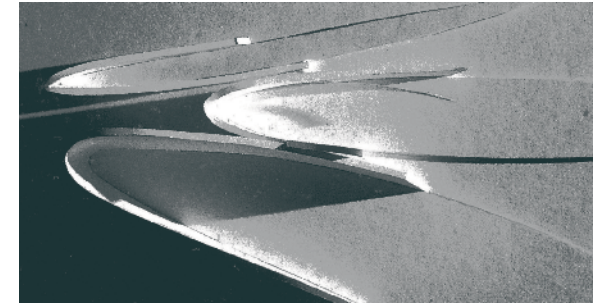
Con el ejemplo moral ocurre lo contrario: una acción virtuosa no interesa por ser ejemplo de un concepto de virtud, ni como señal o símbolo de una Idea que lo trasciende, sino que es ejemplo en sí misma. Cuando se pone algo o alguien por ejemplo, no se entiende como copia o muestra de una realidad más alta. Es ejemplo y, por otro, modelo del ejemplo, es decir, ejemplo y ejemplar simultáneamente. Debido a esta conciliación entre el ejemplo y el modelo normativo, el ejemplo moral pide intensamente ser repetido y todo el que contempla o conoce esta clase de ejemplo siente una cierta exhortación apremiante a seguir el ejemplo del modelo. El ejemplo teórico no demanda reiteración ni imitación, sino que él mismo es una imitación del modelo; en el otro extremo el ejemplo moral no es imitación de un concepto, ni de una virtud, ni de nada y, no obstante, pide ser imitado como modelo.



Hay una tercera clase de ejemplo que ocupa una posición intermedia entre las dos anteriores: el técnico-artístico. El ejemplo en este caso no ilustra un concepto teórico, sino un hacer técnico, como construir una casa. Hay un hacer cuya dificultad estriba en la comprensión adecuada de una idea pero cuya ejecución, en cambio, no reviste ningún esfuerzo ni requiere ayuda. El arte, en cambio, es un hacer cuya dificultad estriba en su ejecución. Las obras de arquitectura son *vagamente* imitaciones de ejemplos existentes y *principalmente* modelos para la imitación de otros arquitectos. Un ejemplo arquitectónico puede llegar a ser ejemplo y modelo a la vez. En este caso el ejemplo sirve como técnica de aprendizaje para realizar un nuevo proyecto.

Para el arquitecto, el modelo le sirve de ocasión para el aprendizaje técnico o como motivo para la inspiración personal. Los proyectos de arquitectura no son reproducciones o réplicas superficiales de algo ya existente, meras repeticiones de un modelo superior, sino que representan un valor propio y autónomo. Ciertas obras, que lejanamente imitaron otras anteriores o acaso un objeto de la Naturaleza, se tornan debido a su perfección, en modelos de imitación para los demás y entonces el ejemplo se convierte en modelo por absorción de la normatividad de éste. A ciertas obras clásicas, modernas y contemporáneas se les reconoce una perfección ejemplar y se las considera permanentemente dignas de ser tomadas como patrón y pauta del buen hacer en arquitectura, como si encerrasen la norma secreta de la creación artística, por ejemplo: el *Panteón*, la *ville Saboye* o el *Pabellón de Alemania* en Barcelona.

Si la obra de arquitectura alcanzan el rango de obra maestra, se independiza de su modelo, natural, clásico o contemporáneo y se convierte en modelo para otros arquitectos que la contemplan porque reconocen en ella una ejemplaridad evidente. Cada elemento de composición, cada volumen, cada



*Secuencia de paisaje.* Zaha Hadid

Maqueta del *Museo* en Qatar





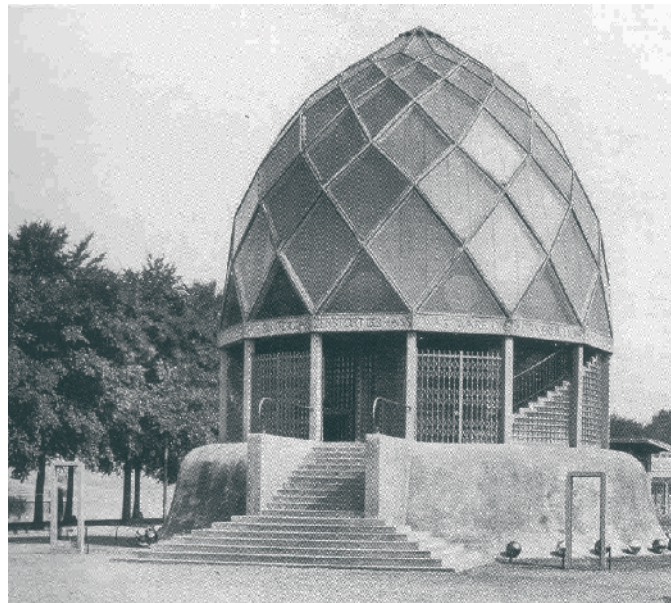
Bodegas Dominus, California. Herzog & de Meuron

Pabellón de Cristal. Bruno Taut, 1914

Derecha: edificio Prada en Tokio. H&M, 2000-03



Dibujo de Alpine Architektur. Bruno Taut, 1919



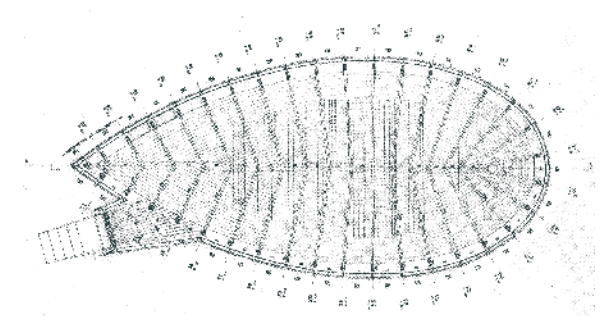
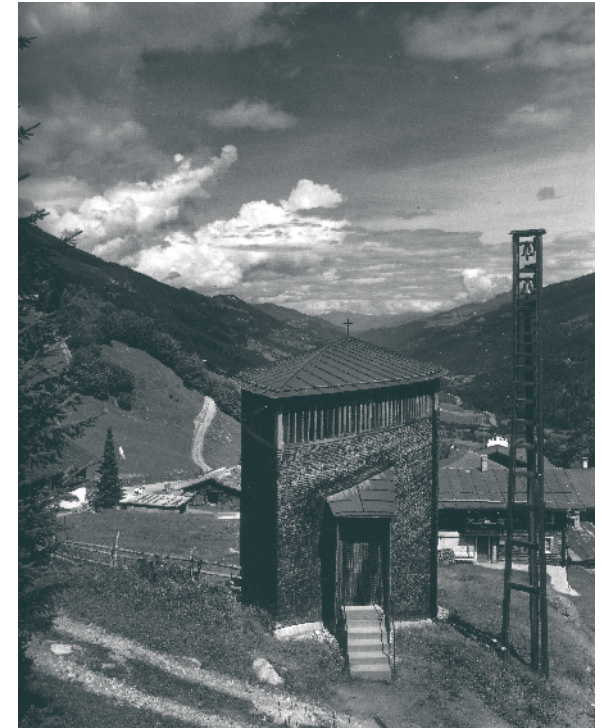
8 E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, trad. esp. N. Ancochea, Alianza Editorial, Madrid 1979, pág. 78. (*Meaning in the visual arts*, Chicago 1921)

el paisaje al asumir la condición de *topos* contemporáneo, ha ocupado el antiguo lugar de la Naturaleza, la obra de arquitectura es y construye paisaje, luego el paisaje puede ser ejemplo y modelo de ejemplo para el arquitecto.

Ahora bien, esa ley de esencia, esa tipicidad, esa regularidad que manifiesta el canon se encarna en un elemento singular. No se encontrarán, de hecho, dos templos, dos edificios o dos paisajes canónicos iguales, porque cada uno, pese a su generalidad, mantiene su individualidad radical. Como el canon es el resultado de una investigación sobre las leyes eternas y objetivas, la imitación del canon es la *forma obligatoria* para quien aspira a elevar su arte hasta el ideal. El canon, que expresa una normatividad objetiva general dentro de una figura es, en fin, un *universal concreto estético*. Se diría que la desnudez del *Doríforo* simboliza el desvelamiento estético de la evidencia de la verdad, la *alétheia* griega, pero que esa verdad, al residir en un *individuum*, permanece inaprehensible para el concepto porque su concreción no admite ser definida.

Si la regla que el ejemplo ilustra es práctica y no teórica ni técnica, el ejemplo demuestra en primer lugar que cierto hecho es hacedero y materialmente posible. Los ejemplos morales son hechos del pasado que, como ya han acontecido, tienen en sí mismos la prueba de su realidad. El paisaje es un depósito de mitos, fruto de la memoria personal y colectiva, cambiante y mutable pero con una sorprendente resistencia a lo largo del tiempo. El paisaje tiene la capacidad de dar forma a instituciones con las cuales nos encontramos conviviendo todavía hoy en día. En el paisaje se encuentran multitud de ejemplos buenos y malos, recordemos los bosques de Sherwood, el "incontaminado edén" de Yosemite, o el río Orinoco y el Dorado, entre otros. Pero donde la responsabilidad del ejemplo se impone es definitivamente en el ámbito público, pues la ciudad, que guarda y custodia ejemplos ciudadanos como parte de su identidad colectiva, sólo debe admitir aquellos que pueda proponer como modelos. En la actualidad parece relativamente aceptado que la ciudad también es paisaje.

¿Por qué el paisaje debe ser ejemplar para ser prototipo? Porque quien es ejemplo de lo que predica tiene *auctoritas*. Se le reconoce autoridad moral a quien prueba con su comportamiento la verdad de su proposición sobre valores. Si hemos convenido que el paisaje es una armonía generalizable de valores estéticos, afectivos, emocionales, entonces al paisaje se le puede y



Paisaje y planta de la Capilla de Sogn Benedetg. Peter Zumthor



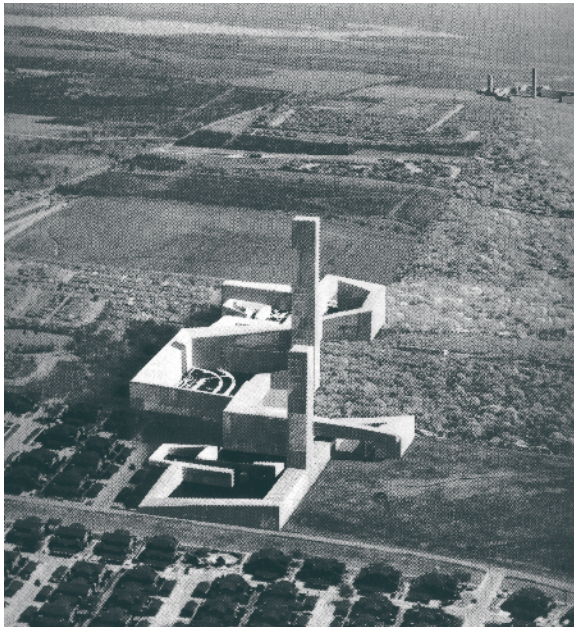
debe reconocer autoridad, por tanto, podemos mantener que el paisaje es ejemplar, porque en su propio ejemplo se despliega toda la comprensión y toda la verdad con mayor plenitud que en la enunciación abstracta de cualquier teoría.

La ley general de un paisaje como modelo se manifiesta en el lugar de más perfecta comprensión y experiencia para un arquitecto: el caso concreto del paisaje donde interviene. Por ello, la llamada a la reiteración del ejemplo-modelo que se conoce por medio de la experiencia, se siente casi con la fuerza de una necesidad natural, como ocurre, por ejemplo, en la obra de Miralles. Dado que el ejemplo, al mismo tiempo que la necesidad de verdad moral, muestra en sí mismo su posibilidad efectiva, pues su propia realidad es prueba de ella, entonces en el ejemplo la necesidad moral se alía con su demostrada posibilidad real para empujar al sujeto a *seguir el ejemplo* del paisaje.

El paisaje representa y significa una realidad que es a su vez una invención del hombre, se decía en la primera parte. El paisaje, por un lado propone significar a una obra por medio de su imagen, otorgando sentido a su modelo mediante un conjunto de signos y, por otro lado, busca la presentación o representación de ese modelo o realidad. En esta imagen ejemplar total, la llamada a la reiteración alcanza un máximo de intensidad, porque apremia con igual insistencia en todas las posibilidades temporales de la existencia humana. Una imagen similar a la que se refiere Séneca cuando Nerón le manda suicidarse y el centurión no le concede escribir su testamento en tablillas, por lo que volviéndose hacia sus amigos les dice que les lega lo único, pero más hermoso que posee: la imagen de su vida. Una imagen que comprende el ejemplo de su entera existencia en la tierra. Por ello, este ejemplo, aunque concreto, vale para todas las posibilidades humanas de quien se propone seguirlo, y en este sentido es universal.

El ejemplo del paisaje, si este paisaje es representación de un ideal, equivaldría a un prototipo excelente, ley individual, que cada sujeto o arquitecto, en caso de que le interese, indaga a lo largo de su trabajo imitando modelos exteriores que va encontrando en su experiencia.

En la estructura básica de la imitación, compuesta por el modelo y la copia; el modelo —el *exemplar*— concentra todo el ser y toda normatividad. Por tanto, el valor mayor o menor de la imitación misma



Sectores espiroidales, Dallas (Edge of the city). Steven Holl

—de la imagen, de la copia, esto es, del ejemplo o *exemplum*— varía dependiendo de su relación con el modelo y de su diferenciación o asimilación con éste. En los términos *typos*, *figura* y *ejemplar* se advierte una transmisión de la normatividad del modelo abstracto o vacío hacia el paisaje-ejemplo concreto y sensible que sale de ese molde, el cual se constituye también en modelo, de modo que lo concreto, sin dejar de serlo, asume la ejemplaridad de la forma originaria. En el paisaje, al mismo tiempo *exemplum* y *exemplar*, el ejemplo asume la totalidad del ser del modelo como ejemplo de sí mismo o ejemplo perfecto. En él la *coincidentia* entre la universalidad del modelo y la concreción de su copia, inherente a todo ejemplo, llega a un máximo de tensión y en ese punto el ejemplo libera su verdad última: el *universal concreto*. El paisaje como universal concreto es esa plenitud del ser que designa un ideal perfecto inscrito en lo profundo de la conciencia del sujeto y que se representa como posible antes de tener su experiencia.

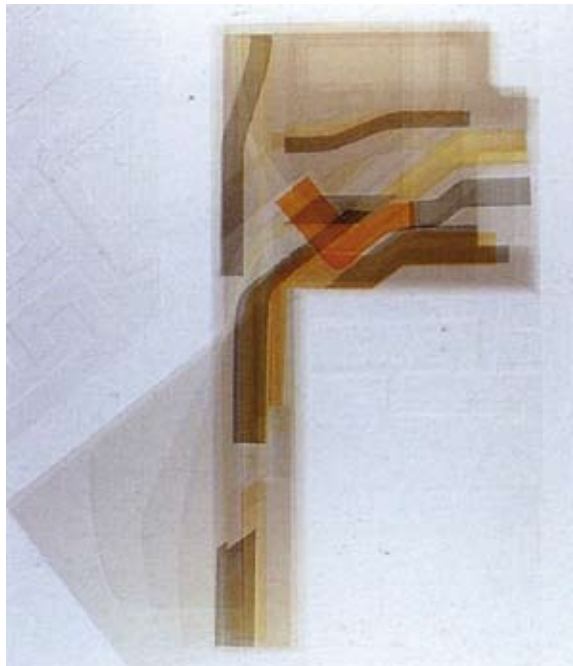
El ejemplo aporta siempre un momento empírico, real y concreto al modelo, de lo que cabría inferir que la *verdad* del universal concreto, en cuanto modalidad cualificada de ejemplo, implica ya de alguna manera su *realidad*. El universal concreto se presenta sólo como una *idea*; pero no basta con pensar una idea para que ésta sea real, pues no es lo mismo intuir la posibilidad teórica de una forma máxima de ser que saber que puede realizarse en el mundo.

Sucede que, los hombres, al ser lo conocemos primero en la *representación* antes de revelarse a la *experiencia*. La idealidad del paisaje despierta el deseo del arquitecto, que quisiera abrazar la imagen de perfección que contempla, y por esta razón se decide a abandonar su estado contemplativo y entrar en el mundo de la acción, por medio del proyecto de arquitectura. Con la experiencia del proyecto y del tiempo, el arquitecto descubre que la idea del paisaje como universal concreto no se ha realizado nunca y que, por la propia estructura de la realidad, probablemente nunca se realice. El que, de hecho, nunca haya existido un universal concreto no implica que no pudiera existir o construirse por hipótesis en el futuro. Podría imaginarse una conjunción tan afortunada de naturaleza y azar que diera como resultado una obra maestra. El sujeto-arquitecto cree ser señor del destino de su proyecto, lo traza y programa y según cree, sólo depende de su voluntad, por lo que si se cumplen sus previsiones está garantizado el éxito seguro de su proyecto. Los obstáculos a su deseo se los imagina externos y probablemente subsanables.

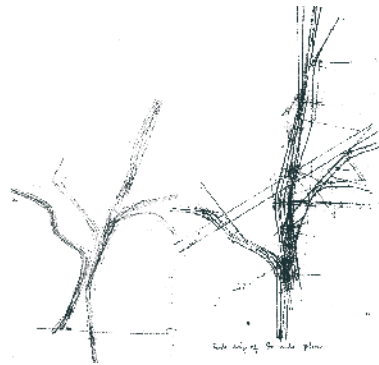


Croquis-collage para el *Parlamento de Escocia*. Enric Miralles





Dibujo para el Centro de Arte Contemporáneo de Roma.  
Zaha Hadid



Croquis para el Parque Diagonal Mar. Enric Miralles

En cierto momento de la acción, el arquitecto pasa de la representación a la experiencia. En contemplación de toda la amplitud del ser potencial, se siente poderoso, en posesión de sí mismo y abierto a infinitas posibilidades. Pero cuando se trata de poner en pie o en obra esa imagen o paisaje, entra en la actualidad finita de lo real y se encarna en un individuo concreto renunciando al estado casi divino de lo meramente posible. Se obstina con denuedo en llegar a participar en esa idea de universal concreto que intuyó al principio en el proyecto, pero desde el principio percibe que la realidad se experimenta como resistencia. Aquella imagen que muchas veces evoca, imanta su ser y su voluntad, pero a cada paso que da, el objetivo se le aleja extrañamente. Lo inasible de la realidad, su rebelión a sujetarse a los factores de los proyectos, es una experiencia que el arquitecto tiene tarde o temprano: no puede derivarse de principios, no puede dominarse con principios. Se extraña del grado en que se está expuesto al azar y a la casualidad, y de la capacidad de ésta por desbaratar los proyectos. Se pregunta por qué hay tantos obstáculos para realizar una idea cuya necesidad todos sienten.

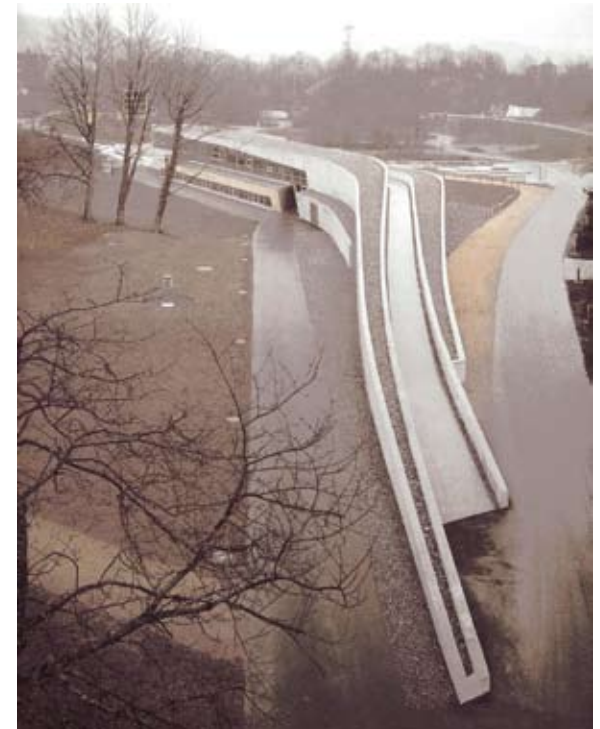
Con el tiempo el arquitecto comprende que el agente corrosivo que destruye lo humano es consustancial a la materia del devenir. Pierde la esperanza, pero no el deseo, como dice Mendes da Rocha, porque, aunque imposible, siguen avivándolo muchas cosas hermosas y buenas de la vida que, pese a todo, parecen participar del universal concreto y enunciar de alguna forma una promesa de felicidad. El paisaje como universal concreto es *necesario pero imposible*.

¿Cuál es, al final, la experiencia del arquitecto en relación con el proyecto, desde la perspectiva del paisaje como universal concreto? El arquitecto almacena experiencias cada día. Con el paso del tiempo, las situaciones inesperadas con que se encuentra son cada vez menores en número y en intensidad, porque cuenta con un rico depósito de ejemplos extraídos de su experiencia pasada que le sirven para adaptar con éxito una situación novedosa al modelo ya probado en una ocasión anterior. Su principal acción es la elección del modelo, el éxito en la elección de los modelos y su racionalidad. Cuantas más ricas experiencias tiene en los más variados ámbitos de lo humano, más rica es la experiencia como arquitecto, en el cual el tiempo va tallando año tras año la efigie de su personalidad. Con la experiencia, se aprende a neutralizar las novedades, acaso hostiles, amenazantes por desconocidas, subsumiéndolas en modelos previos exteriores,

de modo que, a medida que crece aquella, las experiencias del sujeto, que en adelante puedan llamarse con propiedad nuevas, disminuirán poco a poco y, en consecuencia, más intensa será la sensación de vivir sin sorpresa y por relación a lo ya vivido y de experimentar la vaciedad de lo siempre-igual. Todo está ya experimentado y vivido y no cabe esperar ninguna novedad. Es el absolutismo de la realidad.

Por contraste con el siempre-igual, el universal concreto del paisaje se representa como la novedad absoluta que nunca acaba de experimentarse en totalidad. Aquel repertorio de modelos reconocidos, conocidos y comprendidos que pretendían ser el auténtico prototipo, no le han traído al final la experiencia fundamental del universal concreto en el proyecto de arquitectura. Cada proyecto es un ejemplo de reacción ante el enigma de un problema y un ensayo de realización del paisaje como referente, modelo o prototipo, en definitiva como universal concreto.

El arquitecto siente en cierto momento la plenitud de la proximidad y del parentesco con el paisaje, percibe la llamada a la reiteración como una promesa de realización, y contempla su proyecto como una imagen o imitación de ese ejemplo perfecto. Pero, por otro lado, ese ejemplo es todavía con más intensidad el ejemplo imperfecto de algo que no ha logrado solucionar de modo satisfactorio, un nudo complicado. Por ello, en el ejemplo que nos deja el proyecto terminado se aprecia sobre todo la diferencia que definitivamente lo separa del universal concreto, el contraste entre el ejemplo real y el prototipo o paisaje intuitivo y, en último término, se constata que hay una *desemejanza aún mayor que la semejanza*. Si la semejanza que une al hombre con el universal concreto produce satisfacción y la esperanza de una realización completa, la desemejanza verificada por la experiencia, que demuestra la imposibilidad real del paisaje como prototipo, deja al arquitecto desprovisto de fundamento como copia sin modelo.



LF One/Landesgartenschau, Wein am Rhein. Zaha Hadid

Residencia de ancianos en Coira. Peter Zumthor



El arquitecto percibe en el paisaje la *promesa* de una felicidad o realización que, sin embargo, no admite cumplimiento real, esa promesa atrae el deseo natural del arquitecto, que siente como auténtica y realísima la llamada a la reiteración, de suerte que la no verificación posterior de la promesa no implica la inutilidad del ejemplo sino que es como un elemento u obra dejado a los demás arquitectos para su posible utilización futura. Lo que define la estructura constitucional del sujeto es un sentimiento de *nostalgia del modelo*. El arquitecto siente dolorosamente el fracaso de su propia obra, pero a pesar de todo, el ejemplo que deja es una imagen, un esbozo, un ensayo provisional de una posibilidad superior. Cada obra de arquitectura es como una figura o símbolo concreto de lo que pudiera ser y, mientras subsistan esos ejemplos, el mundo, sembrado de copias, permanece abierto e interrogante en su referencia a un modelo necesario que, sólo por el momento, no se cumple en la experiencia.



Termas de Vals. Peter Zumthor

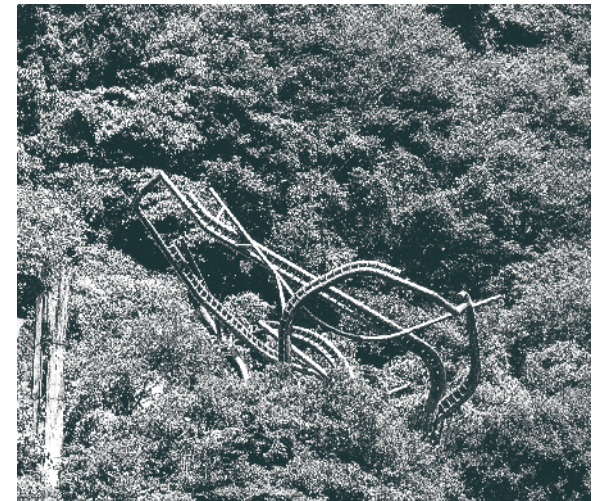
La relación arquitectura-paisaje está basada en una interrogación continúa, sin más premisa que singularizar los principios últimos y unificar todos los procesos que intervienen en el proyecto sometiéndolos a un pequeño número de leyes. Al arquitecto contemporáneo, ya no le interesa solamente lo que permanece, sino lo que se transforma, los trastornos geológicos y climáticos, la evolución de las cosas, la génesis y las mutaciones de las normas que intervienen en los comportamientos sociales. Con el objeto de entender cómo, en qué momento, de qué manera, el paisaje se convierte en un referente que se persigue o busca en el proyecto contemporáneo, es necesaria una indagación, un análisis sobre el método o proceso de proyecto del arquitecto.

En arquitectura, como ocurre con la nueva visión que tienen las ciencias naturales sobre el universo, ya no existe una única verdad, sino una *discontinuidad* de elementos, es decir, representaciones de *modelos* en equilibrio inestable, temporalmente estabilizados. Por este motivo y para terminar de demostrar la hipótesis de esta investigación, se va a analizar la obra de cinco arquitectos contemporáneos que pueden servir de ejemplo de la situación actual en arquitectura por la calidad de su trabajo, su prestigio y su autoridad reconocida: Steven Holl, Zaha Hadid, Peter Zumthor, Enric Miralles y Herzog & de Meuron.<sup>9</sup>

Su producción es completamente diferente entre sí, pero todos ellos tienen como común denominador entender la naturaleza del paisaje como una armonía generalizable de valores estéticos, económicos, afectivos, emocionales, que por sus principios o reglas estructurales, proporciona un marco estético de referencia, constituyéndose como un material de proyecto y un referente objeto de deseo e imitación en la arquitectura contemporánea que producen.

---

<sup>9</sup> P. Zumthor ha sido premio *Carlsberg* en el año 1998, otros dos arquitectos han sido premio *Pritzker*: Herzog & de Meuron en el año 2001 y Z. Hadid en el año 2004 y S. Holl premio *Progressive Architecture* en el año 2000.

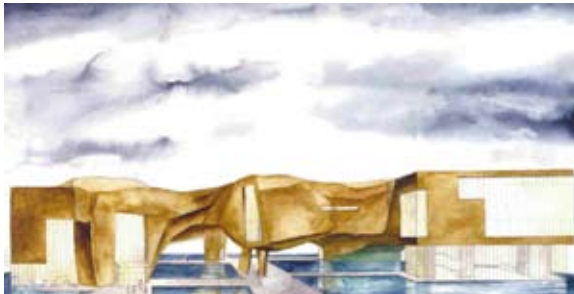


*Pabellón de la Meditación. Enric Miralles*



## 1. El paisaje de la densidad. Steven Holl

La poesía de Steven Holl reside en su capacidad para desvelar cosas que se encuentran escondidas por su simplicidad o familiaridad. Su arquitectura puede ser entendida, en sentido heideggeriano, como el lugar de la manifestación empírica de determinadas verdades. Mantiene Holl que el trabajo de cualquier arquitecto debe nacer de la convicción que la arquitectura sea, en primer lugar, un instrumento de conocimiento que, como las artes y la filosofía, puede conducir a una dimensión más alta y metafísica del ser. El fin último de sus proyectos es encontrar en la especificidad de cada obra aquellos valores universales que forman parte de la cultura de nuestro tiempo, no asumir una ideología que busque que cada proyecto sea coherente con una teoría general. Valores buscados y comunicados a través de las características principales de la arquitectura que son, según el arquitecto americano, la fisicidad y la capacidad de implicar al usuario en la totalidad de su ser sensible. El trabajo de Holl busca un retorno a los valores tectónicos de la arquitectura como huella de una realidad en cambio permanente. Para Steven Holl el potencial de la arquitectura está ligado a la poesía, a una calma existencial, a una profundidad de lo que se prueba, se experimenta y pueda desarrollarse por medio de la adopción de un concepto específico o limitado que empiece con disparidad y variación.<sup>10</sup>



Croquis del Museo de la Evolución Humana

La arquitectura del arquitecto neoyorquino no busca a toda costa una coherencia estandarizada, no asume como dogma el principio de no contradicción. Es, si acaso, una arquitectura de la contradicción, que declara expresamente su propia parcialidad, y se propone investigar la cualidad sin seguir imposibles códigos de belleza sino la propia diversidad. Holl siempre se acerca a la arquitectura de una manera completamente diferente para hacer que cada proyecto sea único. Sus proyectos son el fragmento de un discurso que es la propia arquitectura y que expresa la intención de William Blake de *“ver el universo en un grano de arena”*. En su obra se advierte

---

<sup>10</sup> “A theory of architecture that leads to a system for thinking about and making buildings has, at its base, a series of fixed ideas constituting an ideology. The ideology is evident in each project that is consistent with the general theory. By contrast, an architecture based on a limited concept begins with dissimilarity and variation; it illuminates the singularity of a specific situation”. S. Holl, *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1989, pág. 12. Véase también: S. Holl, “Anclar”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 182, Barcelona 1989, págs. 164-165.

declaradamente el intento de dejar abierto el futuro. Cada proyecto quiere estar abierto a una potencialidad diversa, su arquitectura renuncia a reducir a una sola unidad lo plural. Su forma de pensar los espacios, casi como lugares oníricos, deriva de una elaboración, nunca interrumpida, del recorrido señalado por las vanguardias en sus utopías.

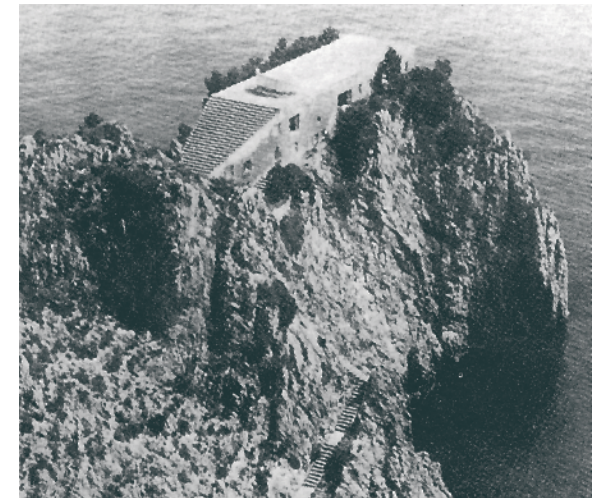
Afirmando la imposibilidad de establecer un punto de llegada, una verdad válida para siempre, Holl exalta el papel del arquitecto como aquel que busca no “la” solución, sino “una” solución, sabe de dónde ha partido pero no sabe nunca dónde llegará. Interpreta sus proyectos como ocasiones para explorar y formular hipótesis siempre nuevas. Por un lado está la exaltación, la plena consciencia de una libertad total, donde todo es posible, donde el futuro está abierto, pero por otro lado también existe la voluntad de encontrar una regla, quizá válida sólo para una vez, pero que transforme el caos indeterminado de posibilidades teóricas en una nueva realidad diversa, respetuosa con el contexto y capaz también de modificarlo de una manera radical, profunda, única.

Si cada proyecto es único, la situación es única, el programa es único, el paisaje es único. El concepto, como afirmaba Louis Kahn, equivale a plantar una semilla en la cual la idea, que es el resultado que se obtendrá, debe estar clara.<sup>11</sup> En el desarrollo del proyecto es de esperar que la forma sea modificada pero el concepto será tan fuerte que no podrá ser destruido. Lo que guía al proyecto es, por tanto, la idea, la fuerza rectora generada en torno al *locus* de las circunstancias. Tras la idea, la forma se adensa entorno al núcleo de esta idea fuerte, capaz de plegar las razones del lugar y de los comitentes según un principio regulador.

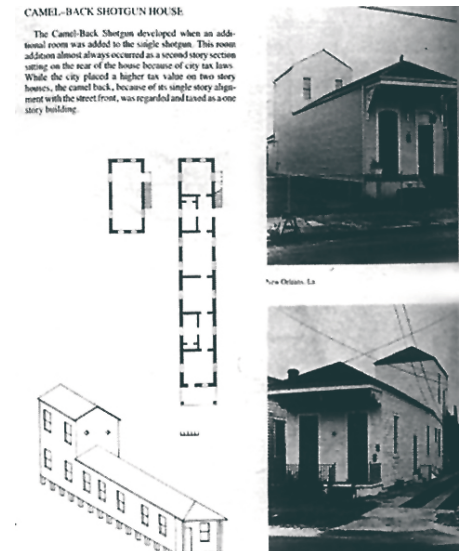
Mantiene Holl que no se puede crear un edificio para una sociedad de masas sin entender por quién está compuesta esa masa anónima, es necesario hacer una arquitectura teniendo en cuenta al ser humano. La contemporaneidad arquitectónica está basada sobre equilibrios

---

<sup>11</sup> Holl utiliza a menudo esta metáfora de Louis Kahn en sus textos: “By ‘making’ we realize idea is only a seed for extension in phenomena. Sensations of experience become a kind of reasoning distinct to the making architecture”. S. Holl, *Anchoring...*, op. cit., págs. 10-11. Véase también: S. Holl, “La Idea y los fenómenos”, en VV.AA., *Steven Holl. 1984-2003*, trad. esp. J. Sainz, El Croquis Editorial, El Escorial 2003, pág. 90. (“Phenomenon and idea”, New York 1993)



Casa Malaparte, ilustración del libro *Anchoring (Anclar)* de Steven Holl



Revista *The Alphabetical City*, con casas vernaculares americanas

inestables y sobre la mutación de la percepción de las cosas. La arquitectura debe ser la expresión de una relación con el lugar, un contrapunto con el contexto, una ligazón con la historia o las raíces, incluso culturales de una tierra, lo que denomina gráficamente en su primer manifiesto como *Anchoring (Anclando)*. Los proyectos de Holl intentan reflejar su localización ligando la arquitectura a un emplazamiento, constituyéndose éste en una fundación física y metafísica como si fuera una forma de equilibrar la incontenible aspiración a introducir una dimensión poética en la arquitectura.

Este concepto de anclaje está relacionado con los estudios del principio de su carrera sobre la arquitectura vernácula americana y su tipología, tal y como ocurre con la obra de Siza. “*Los misterios profundos de la arquitectura se revelan en algunas casas muy humildes*”, declara Holl cuando habla de las arquitecturas populares en *The Alphabetical City* y *Rural and Urban House Types*.<sup>12</sup> Holl declaraba su interés por la integridad tipológica y la simplicidad constructiva de los ejemplos recogidos, como un modesto método inductivo de búsqueda en antítesis a las investigaciones académicas de las teorías generales.

Los proyectos de Steven Holl son siempre una experiencia visual y táctil de la arquitectura. Ésta debe de permanecer en el ámbito de lo experimental, abierta a nuevos valores e ideas. Los proyectos son usados como instrumentos para exponer temas precisos, no para explicarse a sí mismos, mostrando la intención del autor de que sean estudiados para entender el objetivo de la arquitectura: construir lugares para vivir, para observar y principalmente para atravesar, para seguir las modificaciones y las alteraciones. El fin de la ciudad lleva al hombre, según Holl, a refugiarse en el interno de espacios crípticos o invadidos de luz, para abandonarse a la soledad o a la meditación, lejanos del caos de las metrópolis sobre las cuales el hombre ha perdido cualquier forma de control. En este sentido, la arquitectura sería el antídoto contra el espacio de la televisión.

---

<sup>12</sup> S. Holl, “The Alphabetical City”, en *Pamphlet Architecture* nº 5, New York 1980; S. Holl, “Rural and Urban House Types”, en *Pamphlet Architecture* nº 9, New York 1982.

El lugar de un edificio es más que un simple ingrediente de su construcción, representa los fundamentos físicos y metafísicos. Construir trasciende los requisitos físicos y funcionales a través de la fusión con el lugar y la adquisición de un significado nuevo para una situación. La arquitectura, por tanto, más que una intrusión en el paisaje, sirve para explicarlo.<sup>13</sup> La explicación del lugar no es la simple replica de su contexto; revelar un aspecto del mismo puede confirmar su apariencia. La arquitectura es una extensión, una modificación que establece significados absolutos al lugar. El concepto trasciende lo abstracto, organizando fenómenos perceptivos. El placer de la experiencia arquitectónica, -los fenómenos de secuencias de luz y espacio, texturas, olores y sonidos- es irreductible y entrelazado con las situaciones, las estaciones, las horas del día... Con el *Intertwining* (*Entrelazamiento*) de Holl los tres elementos: la idea-fuerza, propiedades fenomenales y entorno-fuerza se funden en uno.<sup>14</sup>

Así pues, para Holl, la arquitectura nace del encuentro entre materia y pensamiento ambos controlados por la geometría. Al comenzar, la arquitectura es un esqueleto metafísico de elementos: el paisaje, el espacio, la luz, el color, el detalle, el material, que permanecen desordenados. Los modos de composición están abiertos, los *protoelementos*, como los llama Holl, las posibles combinaciones de líneas, planos, volúmenes, proporciones esperan su activación.<sup>15</sup> La geometría es usada como instrumento de control, como una malla a través de la cual poner en relación forma y contexto con la idea inicial del proyecto, nacida de la experiencia fenomenológica del lugar. Cuando se concretan el emplazamiento, la cultura y el programa puede comenzar a aparecer un concepto, una idea.

Cuando las ideas están en equilibrio con la experiencia, con los fenómenos y su percepción, la forma comprende el significado y la arquitectura adquiere intensidad física e intelectual. La idea-fuerza que conduce cada proyecto es un hilo escondido que junta las partes separadas con una intención

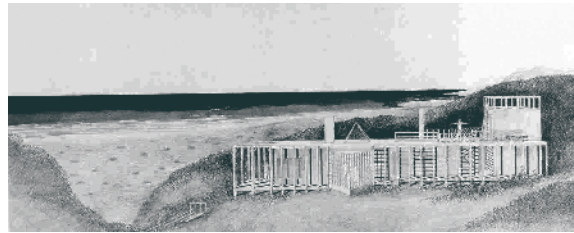
---

13 "Architecture does not so much intrude on a landscape as it serves to explain it". S. Holl, *Anchoring...*, op. cit., pág. 9.

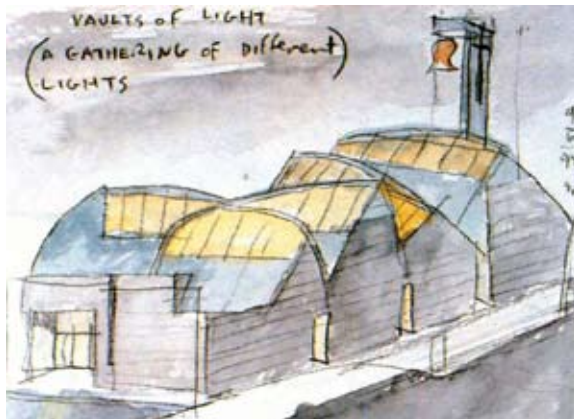
14 S. Holl, *Entrelazamientos*, trad. esp. G. Bohigas, Gustavo Gili, Barcelona 1997, pág. 16. (*Intertwining*, New York 1996)

15 S. Holl, *Anchoring...*, op. cit., págs. 11-12.





Dibujos para la casa Bertowitz-Odgis



Acuarela-croquis de la Capilla de San Ignatius, Seattle

exacta. Para Steven Holl, los proyectos son la concreción de un pensamiento fuerte, la búsqueda de lo bello pasa a través de una fase onírica después del encuentro, el cruce, entre la dimensión subjetiva y objetiva del lugar. La intuición es una parte fundamental en el proceso. Hay que recordar que el concepto de intuición para Bergson era una combinación de inteligencia e instinto, donde si la inteligencia tiene por objeto el estado sólido inorganizado, discontinuo e inmóvil; el instinto es una continuación del trabajo de la vida sobre la materia y como memoria de la especie. El instinto no es suficiente, pues para llegar a la intuición se necesita una cierta conciencia, suministrada por la inteligencia. De esta percepción de desorden armonioso, del encuentro entre la razón reguladora e indeterminación difusa nace la idea inicial del proyecto en Steven Holl.

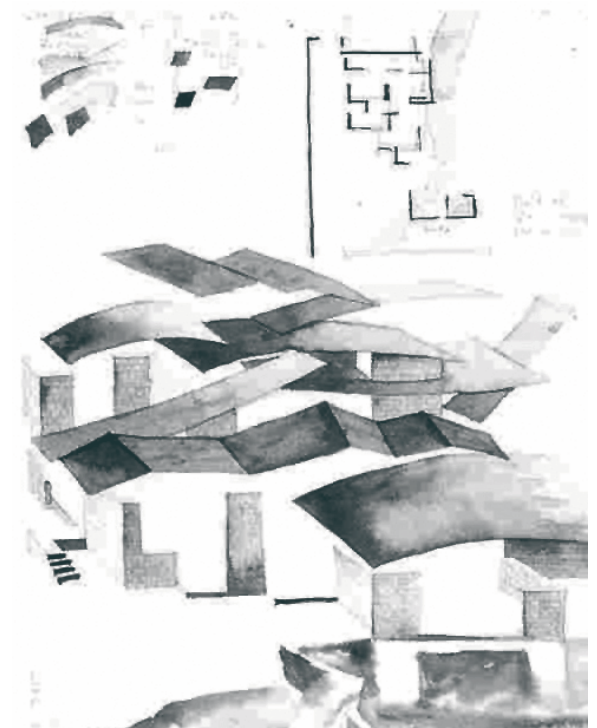
El nacimiento del concepto o idea preliminar en Holl es a menudo acompañada por una sugestión, por un modelo, por una idea tomada en otro lugar, en otras memorias, en otros espacios, en otras disciplinas: la literatura, del arte o de la ciencia. Una analogía operativa que es desarrollada posteriormente por el arquitecto en términos rigurosamente disciplinares. Es un método que reencontramos en todas sus obras, desde la ballena varada en la playa, con la referencia mitológica al *Moby Dick* de Melville en la *Casa Bertowitz-Odgis* en Martha's Vineyard (1984-88), a los cuentos del poeta noruego en el *Museo Knut Hamsrun*. Desde los conceptos geométricos de intersección y paralelaje al filosófico de la fenomenología aplicado a la arquitectura. La *Casa Stretto* (1990-92) es una transposición espacial de un tema musical de Béla Bartok. En el *Hybrid Building* en Seaside, Florida, se proponen apartamentos para tipos extrovertidos y tipos melancólicos llegando incluso a definir el carácter del usuario ideal (un poeta, un músico, un matemático). En el *Storefront for Art and Architecture* en Nueva York (1992-93), con la idea de que la ciudad se infiltre en la galería y la galería salga hacia la ciudad dejando de ser un mundo aparte y extraño. En la *Capilla de San Ignatius* en Seattle (1995-97), concebida en torno al concepto de recogida de luces diferentes, que provoca unos lucernarios coloreados surgidos de la idea de siete botellas de luz que se insertan en una caja mural. En el *Museo de Arte Contemporáneo* de Helsinki (1993-98), conocido como *Kiasma* que deriva del nombre de la letra griega *khi* con forma de X, significando el concepto biológico de entrelazamiento molecular.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Un *quiasma* es según el Diccionario de la Lengua Española un "entrecruzamiento de estructuras orgánicas", por ejemplo, entre fibras nerviosas (quiasma óptico), y entre cromosomas de la misma pareja. Vocablo *Quiasma*. Real Academia Española, op. cit., pág. 1707.

La estricta adherencia del proyecto a un concepto que guía y dirige cada decisión, permite a Holl concebir el edificio en términos unitarios, evitando los peligros de la fragmentación y la deshomogeneidad: *“El silencio mudo de la forma arquitectónica y urbana tiene su equivalente filosófico en la fenomenología. Ésta, resistiéndose a ese planteamiento basado en el lenguaje que proponen los deconstructivistas, se concentra en la experiencia. La percepción y los sentidos se entrelazan con los materiales, el espacio y la luz de la forma urbana”*.<sup>17</sup> Esta posición le permite indagar el paisaje, la calidad de luz, los valores táctiles de la materia, la fluidez de las formas en el espacio y, al mismo tiempo, huir del enervado juego de signos que caracteriza la búsqueda de otros arquitectos, desde Venturi a Eisenman.

Para Holl, el verdadero significado del proyecto de arquitectura reside en el fenómeno de la experiencia. Su concepto de arquitectura puede ser confirmado sólo sobre la base de las intuiciones, que son transformadas en acuarelas, *“dibujos que permiten crear cuerpos de luz, ir de lo brillante a lo oscuro”*,<sup>18</sup> en perspectivas de colores difuminados, cada dibujo suyo expresa una visión parcial de lo que deberá ser después la realidad para quien, atravesándola, no conservará sólo una imagen, sino unas sensaciones, es una arquitectura ligada a situaciones. La fenomenología supone un retorno a la percepción como única forma de conocimiento y comunicación.

El arquitecto americano rechaza la separación entre idea y realidad, entre lo concreto y lo abstracto, entre alma y cuerpo, la tradicional identificación entre lenguaje y significado. Igual que sostiene Merleau-Ponty: *“no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo. El mundo no sería lo que es, sino lo que parece. Un mundo que progresa siempre al borde del colapso y que no vale la pena intentar parar...”*. Una de las principales ideas que Holl toma del filósofo francés es la de coger la profunda unicidad de cada lugar específico, su luz, su aire, su olor, los colores del paisaje, su historia o las múltiples historias, su densidad. Cada lugar sobre la tierra constituye una referencia única desde el punto de vista cognoscitivo, histórico, intelectual..., capaz de crear nuevas modalidades de



Croquis de la casa Stretto

---

<sup>17</sup> S. Holl, “Dentro de la ciudad”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., pág. 78. (“Within the City: Phenomena or relations”, New York 1988)

<sup>18</sup> S. Holl, “Una conversación con Steven Holl”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., pág. 23.



Planta y fotomontaje de las *Torres paralácticas*, Nueva York, de la serie *Edge of the city*

relaciones a través de los cuerpos. Esta interacción es diversa de un sujeto a otro y desarrolla reacciones diferentes según como sea vivida por cada uno, de manera que lo que cuenta al final será la resultante, la sumatoria de cada percepción o experiencia y sólo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos. *“Todas estas sensaciones se combinan dentro de una experiencia compleja que llega a ser articulada y específica, aunque muda. El edificio habla a través del silencio de los fenómenos perceptivos”*.<sup>19</sup>

Steven Holl citando al filósofo Brentano afirma que los fenómenos físicos conciernen a nuestra ‘percepción externa’ (la idea), mientras que los fenómenos mentales atañen a nuestra ‘percepción interna’ (la experiencia). Las cuestiones de la percepción arquitectónica implican cuestiones de intención, siendo esta intencionalidad la que deja a la arquitectura fuera de la fenomenología que se pone de manifiesto en las ciencias naturales. *“Las relaciones entre las posibilidades de experiencia que muestra la arquitectura y sus conceptos generadores son análogas a la tensión que existe entre lo empírico y racional (...) la lógica de los conceptos preexistentes se encuentra en la contingencia y la particularidad de la experiencia”*.<sup>20</sup> Esta dualidad de intención y fenómenos es la unión entre objeto y sujeto, existencia y esencia, entre pensamiento y sentimiento. No es suficiente con la naturaleza abstracta de las ideas es necesario encontrar el potencial fenoménico de la idea.

En el artículo *Edge of the city* se presentan una serie de proyectos que explican parte de la metodología de proyecto de Steven Holl, basado más en una especie de instrumentos de navegación que en los principios de un tratado. Estos instrumentos son: la “programación semiautomática”, la “paralaje”, las “cartografías correlativas” y la “materialidad-tactilidad”.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> S. Holl, “Cuestiones de percepción”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., pág. 88. (“Questions of Perception: Phenomenology of Architecture”, Tokyo 1994)

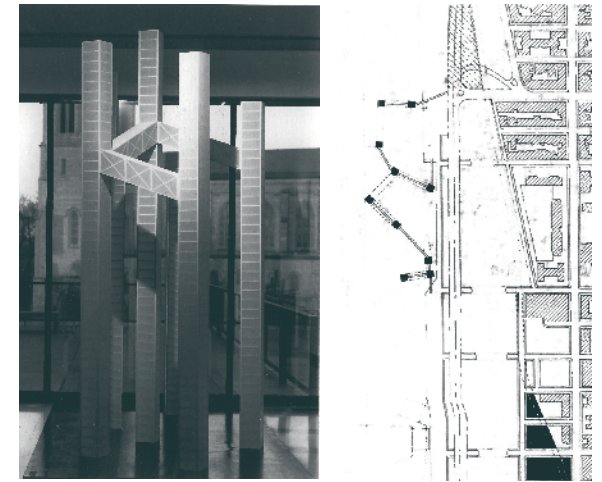
<sup>20</sup> S. Holl, “Cuestiones de...”, op. cit., pág. 88.

<sup>21</sup> Cfr. S. Holl, “El Borde de una ciudad”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., págs. 72-77. (“Edge of a City”, en *Pamphlet Architecture* n° 13, New York 1991). Véase también: S. Holl, “Edge of a City”, en *GAArchitect*, n° 11, Tokyo 1993, págs. 142-161. S. Holl, “Proyectos para el límite de la ciudad”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, n° 197, Barcelona 1992, págs. 79-87.



La programación semiautomática es para Holl la rutina capaz de articular las demandas de la ciudad contemporánea, cuestionando el concepto de tipo como algo asociado a una función específica. Los tipos sólo existen en función de sus conexiones recíprocas, tienen esencias relacionales, no tipológicas. Las energías ingobernables que han producido ciudades densas como Nueva York han producido programas y formas arquitectónicas de manera que los posibles tipos edificatorios “puros” se distorsionan en estructuras mixtas, anti-tipológicas. El edificio híbrido es el anti-tipo, es una asociación específica de un lugar y unas circunstancias. La programación semiautomática es inseparable de la cartografía correlativa, que se entiende como un estudio topológico de los elementos. Las cartografías correlativas analizan las relaciones de continuidad, discontinuidad entre las distintas áreas del programa (arriba, abajo, fuera, dentro, en...) como elementos significativos del espacio urbano.<sup>22</sup>

Uno de los proyectos de la serie *Edge of the city* son unas torres para Manhattan: las *Torres Paralácticas* (1990) La forma con la que Holl interpreta Nueva York se distancia tanto del cinismo de Koolhaas en su intento de lectura urbana y reprojectación de la ciudad contemporánea expresado en *Delirious New York*<sup>23</sup> como del acercamiento constructivista, un tanto mecanicista, de Tschumi en el texto *The Manhattan Transcripts*.<sup>24</sup> Las puntiformes estructuras de Holl se colocan con cuidado sobre el agua del río Hudson, trasladándolas de la posición inicialmente prevista en las vías del tren de la parte oeste de la isla. De esta manera el solar donde se debían ubicar es transformado en parque. Las torres enmarcan la vista creando un nuevo espacio urbano y proponiendo una idea transversal de Nueva York, por encima del desarrollo por manzanas y su cuadrícula, y con el fin de mostrar un proyecto concebido sobre diferentes ángulos y sistemas de partida. Propone una nueva idea de parque y de ciudad, una posible visión alterada, distorsionada respecto a la tradicional y convencional, conectando las torres entre sí por medio de recorridos elevados.



*Torres paralácticas*, 1990

<sup>22</sup> Cfr. A. Zaera, “Steven Holl hacia una estética de la reaparición”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 197, Barcelona 1992, págs. 61-67.

<sup>23</sup> R. Koolhaas, *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, trad. esp. J. Sainz, Gustavo Gili, Barcelona 2004. (*Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York 1978)

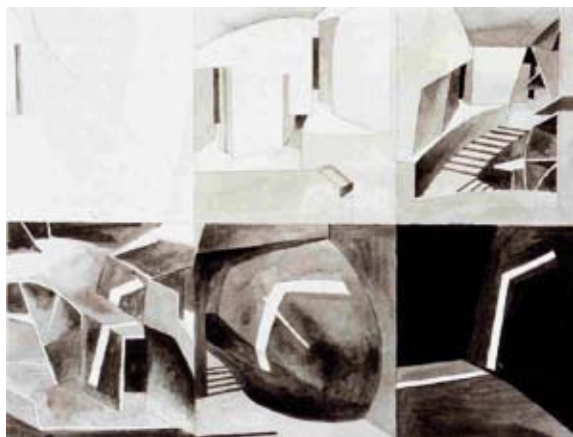
<sup>24</sup> B. Tschumi, *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, St. Martin’s Press, New York 1995.





El proyecto para Manhattan desarrolla la posibilidad de acercamiento a la arquitectura a través de la técnica de paralaje, extraída de la astronomía y la navegación, que es entendida aquí ontológicamente como el desplazamiento aparente de un objeto, observado desde lugares diversos en relación a una referencia móvil, lo que permite identificar posiciones y distancias operando sobre la realidad desde distintos puntos de vista. La paralaje como técnica de proyecto implica la introducción del tiempo y la distancia como experiencia de la ciudad. Las implicaciones de este método reintroducen en el proyecto las categorías del relieve, lo topográfico, lo corporal...

Parafraseando a Bergson, el arquitecto americano sostiene que no se debe hablar de tiempo sino de duración. La idea de tiempo vivido es particular en cada cultura y no puede definirse de manera universal. También se apoya Holl en la obra *Lo sagrado y lo profano* del filósofo rumano Mircea Eliade para definir el paso del tiempo. Eliade describe que el hombre primitivo concebía dos tipos de tiempo: la “sucesión de eternidades” por un lado y la “duración evanescente” por otro. El budismo tiene un concepto del tiempo parecido, basado en la reversibilidad. Para esa filosofía, el tiempo es un fluido continuo, esta fluidez permite que cualquier forma que se manifieste en el tiempo sea perecedera, lo que conlleva la instantaneidad del tiempo que describiría la irrealidad del tiempo presente, que constantemente se convierte en pasado y “no ser”. Según Steven Holl, sustituyendo el tiempo occidental por el oriental podemos prolongar la duración de la arquitectura. *“Esta idea, junto con la experiencia sensorial, presenta una arquitectura de flujo abierto y continuo: abierta al pasado lejano y más abierta aún al lejano futuro...”*<sup>25</sup>



Vista exterior y estudio de luces para el concurso del *Palazzo del Cinema* en Venecia

En el proyecto para el *Palazzo del Cinema a Venezia* (1990) desarrolla con claridad este concepto de tiempo. En este proyecto la fusión con el lugar es total, tanto que el canal de agua, que une esta área con el Lido de Venecia, penetra en el edificio creando una amplia ensenada y un sistema de *grotte pubbliche* debajo de los volúmenes suspendidos de las salas. Como homenaje a la ciudad, en el edificio se crea un gran espacio público a nivel del agua, accesible todo el año y que se utilizaría como pórtico para el atraque de las embarcaciones. El perímetro

<sup>25</sup> S. Holl, *Entrelazamientos...*, op. cit., págs 13-14.

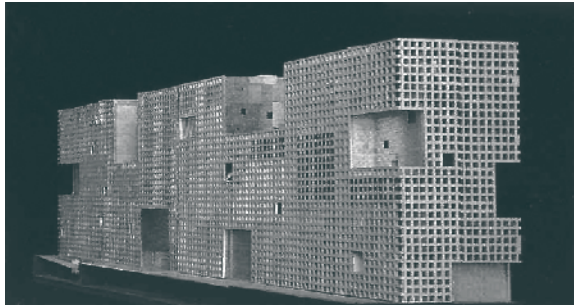
del edificio recuerda un contenedor abierto hacia la laguna, en cuyo interior se entrecruzan, como manos o como ondas, las salas cinematográficas. El proyecto se desarrolla sobre tres líneas de interpretación del tiempo y de la luz en el espacio: la posibilidad que el cine tiene de dilatar o comprimir el tiempo está representada por la combadura o el extendido entrelazado del edificio suspendido sobre la laguna, que se extiende o comprime a tramos, ofrecen espacios de forma y dimensiones variadas para hospedar las salas. La segunda interpretación tiene por objeto el tiempo diáfano reflejado en la luz del sol que se filtra por las fisuras entre las salas en la laguna inferior, las olas del agua y los reflejos del sol le dan vida a esta gran gruta pública. Y por último, el tiempo absoluto que es medido por un rayo de sol proyectado en el vestíbulo del palacio del cine.

En su libro *Parallax*, Steven Holl ilustra con profundidad estas ideas con una serie de proyectos guiados por su personal búsqueda de la deformación, en contraposición a la deconstrucción o a formas superadas de historicismo.<sup>26</sup> A diferencia de los libros anteriores *Anchoring* e *Intertwining*, las obras que ilustran el último libro se pueden reconducir a la precisa definición y perfeccionamiento de la “regla”, revisada en ocasiones diferentes y distantes en el tiempo, por temas, lugares y dimensiones siempre cambiantes. Holl se concentra sobre la experiencia de un acontecimiento complejo y sufrido, ligado a temas próximos a la teoría arquitectónica y abierto a las contaminaciones de otras disciplinas científicas; las referencias iniciales, los “horizontes elásticos” son la física, la microbiología, la química y la cosmología. En su último libro, Holl yuxtapone fenómenos científicos y principios de la Naturaleza con imágenes poéticas como una forma de hacer evidente la unión entre arte y ciencia, sentimiento y pensamiento, por medio de la arquitectura, que según él es uno de las artes que mejor enlaza estos ámbitos tan dispares, “*la velocidad y la euforia de los nuevos descubrimientos en los fenómenos científicos actúan como catalizadores que provocan pensamientos sobre la arquitectura*”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Cfr. S. Holl, *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000.

<sup>27</sup> S. Holl, “Pensamiento, Material y Experiencia”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., pág. 55.



Simmons Hall Undergraduate Residence en el MIT.  
Fotomontaje, maqueta y secciones

Geometría, negación de cualquier historicismo, técnicas de representación, variaciones tipológicas e injertos topológicos, construcciones de alfabetos arquitectónicos, búsquedas tectónicas, desarrollos de planos urbanos, exploraciones de materiales diversos, orquestación de la luz y de la sombra. En *Parallax*, Holl no se preocupa de la secuencia temporal, de la narración de su historia personal, no se trata de una antología de proyectos, muchos de los cuales no han sido todavía construidos. El arquitecto neoyorquino se preocupa de legitimar un acercamiento, un recorrido todavía en parte desconocido, basado en el movimiento del cuerpo, en las mutaciones a las que la arquitectura está sujeta. Es la traslación a la arquitectura de los contenidos del *body-art*, traducido en la disposición de las superficies oblicuas, los cortes en los muros, las ventanas alteradas y deformadas: una forma controlada de violencia sobre la caja arquitectónica. Todo está ligado a inciertos fenómenos sociales y de desarrollo, e insertado en un silencioso y casi imperceptible discurso de crítica a las precedentes experiencias de los maestros, desde el racionalismo al postmodernismo, desde las lecturas sobre la ciudad o sobre el territorio. En el capítulo *Porosity*, no por casualidad acompañado del subtítulo *From the typological to the topological*, es evidente la referencia a una manera de concebir el proyecto, que niega los superados sistemas de lectura de la metrópoli y del paisaje. Con “el fin de la ciudad”, los métodos del urbanismo tradicional no resultan apropiados, son necesarias otras metodologías y por tanto nuevas estrategias analíticas. Al volver a mirar la ciudad desde el punto de vista del paisaje se plantean nuevos programas aún no verificados y nuevas clases de espacios urbanos.<sup>28</sup>

El abstracto concepto de *porosidad* aparece con nitidez en el proyecto para la *Simmons Hall Undergraduate Residence at MIT* (1999-2002) *Porosidad* es la palabra clave que permite conjugar la regla y la excepción, el rigor geométrico de una malla ortogonal y la naturaleza aparentemente casual de un espacio conceptual y físicamente diverso: poroso, casi esponjoso, donde los elementos están mantenidos juntos de una manera nueva. Para el proyecto de la residencia, Steven Holl se rebela contra las indicaciones urbanísticas, que preveían un bloque cerrado, estático, introvertido, elaborando una serie de diferentes hipótesis en torno a los temas de transparencia. La esponja es

<sup>28</sup> S. Holl, “El Borde...”, op. cit., pág. 72.

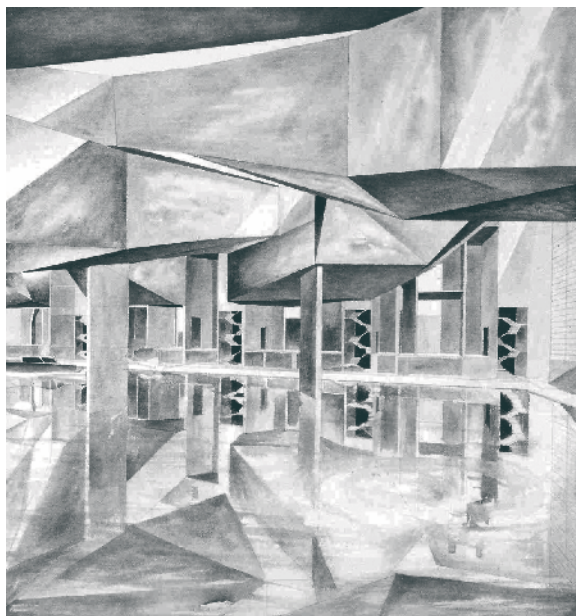
vista como el prototipo, el paradigma de una concepción innovadora de la ciudad y los edificios, basada sobre el concepto de permeabilidad y sobre los conceptos de abertura o de transparencia fenomenológica. La porosidad es, de hecho, una especie de salto de escala; es la transposición a nivel de edificio de un gusto táctil por los materiales. Se le ofrece al hombre la posibilidad de vivir la extraordinaria experiencia fenomenológica de la materia vista al microscopio. Holl propone como núcleo del proyecto, la percepción física que se tiene de un edificio moviéndose dentro del mismo con el propio cuerpo, confiando en las sensaciones vividas por cada uno, la posibilidad de captar el significado último que tiene, unidas las diferentes partes del conjunto, los diversos elementos de un cuerpo aparentemente compacto pero en realidad poroso. La reflexión genera en el interior del gran paralelepípedo urbano, una serie de vacíos, de agujeros geométricos irregulares y arítmicos donde, entre las residencias, se insinúan como esponjas infladas, los ambientes comunes que cuando llegan a la fachada interrumpen el sistema de la malla convirtiéndose en un evento urbano y produciendo hacia el exterior cinco aberturas a gran escala capaces de fundir el paisaje de alrededor con otros edificios y con el río Charles que recorre el margen del campus. Actuando como un gran *brise-soleil*, el espesor del muro perimetral perforado impide a los rayos solares entrar directamente en verano, mientras que en invierno deja pasar el sol inclinado de la estación. Las habitaciones de los estudiantes están agrupadas en diversas unidades habitacionales, respetando la tradición de los dormitorios americanos. Las formas irregulares se expanden entre ellas, encastrándose libremente en la sección del edificio, para poder hospedar otras funciones y el sistema de circulación. Cada uno de estos espacios colectivos es un lugar dinámico, con la idea de que su ordenación pueda ser manipulada, reinventada por los estudiantes de cada una de las casas.

Para Steven Holl, el talento del verdadero arquitecto reside en la capacidad de interpretar la arquitectura y el mundo con sentido crítico, escrutando y curioseando sin preconceptos o prejuicios, sin excluir la posibilidad de realizar obras absolutamente contemporáneas fuera, sin embargo, del lenguaje y la estética de la imagen y de la superficie. Su arquitectura fenomenológica no puede elegir entre la piedra y la pluma, entre la gravedad y la ligereza, porque todas estas cualidades



Acuarela nocturna de la *Capilla de San Ignatius*, Seattle





Vista interior del pórtico del *Palazzo del Cinema* en Venecia

influyen sobre nuestra percepción del espacio.<sup>29</sup> Una arquitectura dinámica nace, para Holl, cuando la masa y los materiales están animados por los fenómenos perceptivos. La materia aparece como portadora de rasgos propios de expresión que han de ser desarrollados en su elaboración. La materia se interpreta como un flujo en perpetua variación, que requiere una absoluta especificidad espacial y temporal en su manipulación con el fin de prolongar sus singularidades en rasgos de expresión finales.<sup>30</sup>

El uso lírico de la luz natural y el tratamiento de los materiales aportan ritmos musicales y sofisticados efectos de superficie, que hacen a la arquitectura de Holl rarefacta y transparente. Su arquitectura está caracterizada por esa transparencia y a la vez por su densidad. La transparencia del espacio hace desconocida la cualidad material de los volúmenes, no importa cuantos de ellos se superpongan. Solo aquellos elementos que son figuras emergen en el espacio transparente. En aquel espacio transparente, los elementos responden y resuenan recíprocamente, creando un mundo de sonidos. Los elementos no se empujan nunca uno a otro. Cada elemento busca el lugar más adaptado a sí mismo y fluctúa en el vacío, componiendo un espacio de tranquilas y densas relaciones.

La luz natural es uno de los elementos que hace evidente esa materialidad/tactilidad de las arquitecturas de Holl. La luz es tratada siempre en un modo muy sugestivo que siempre asume una cualidad mística y espiritual en sus edificios. En el *Palazzo del Cinema*, la luz es dramáticamente forzada y filtrada; mórbidamente plasmada en el *Museo Kiasma* de Helsinki; irradiada, invertida y distribuida en la *Casa Y* en Catskill Mountains (1997-99) Es, sin embargo, en la capilla del campus de Seattle donde la luz encuentra su expresión más completa. La luz, recogida en varias botellas, es filtrada dramáticamente para crear interiores silenciosos, neutras simplicidades Zen o espacios psicológicos de meditación, poco o nada estáticos. La *Capilla de San Ignatius*, seduce por la manera de tratar la luz y la superficie de los materiales, esta

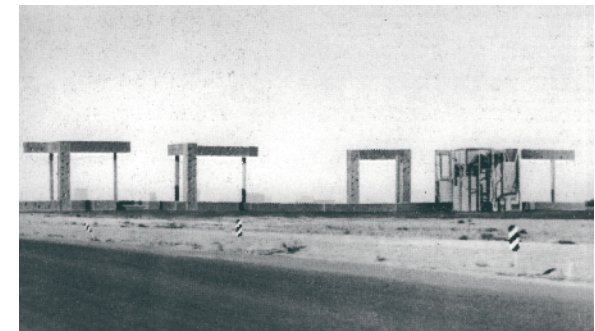
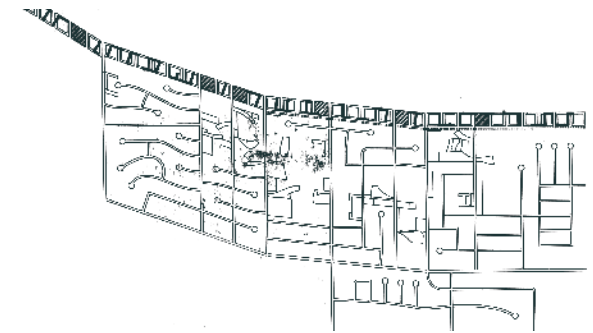
---

<sup>29</sup> Cfr. S. Holl, *Entrelazamientos...*, op. cit., págs 11-16.

<sup>30</sup> Cfr. A. Zaera, "Steven Holl hacia...", op. cit., pág. 67.

seducción parece reconducir a fuertes valores espirituales. Es indudable que proyectar una iglesia católica conlleva cuestiones fundamentales que imponen la reinvención de la tipología y repensar el significado mismo del edificio religioso. Gracias a la experimentación sobre los fenómenos ligados a la luz, el proyecto para la iglesia jesuita se libera de las constricciones de siglos de arquitectura y se concentra en responder a las exigencias de espacios con agregaciones informales. Holl en este edificio, ha querido reinventar un lugar místico, en el que la concreción de los materiales y la trascendencia del espacio se pudieran fundir con el uso sugestivo de la luz. La unión de luces diferentes es el concepto clave en este edificio, un lugar sagrado, donde a cada uno le es dado perderse y reencontrarse en una dimensión interior y en una forma de comunicación superior.

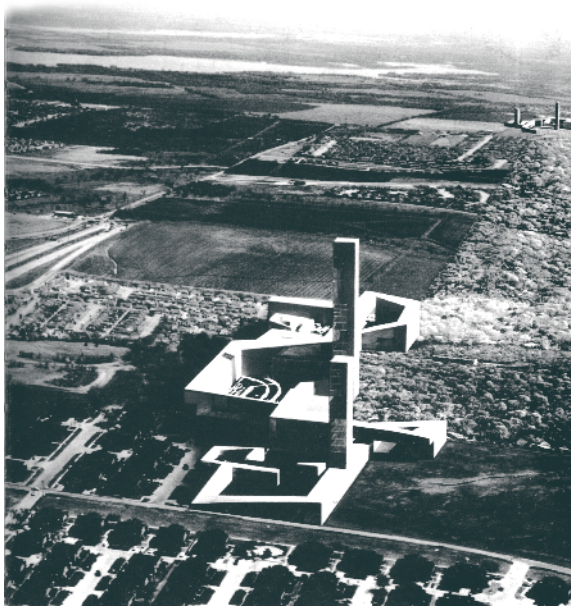
La insistencia de Holl en los aspectos variables y emocionales de la materialidad apunta, según Zaera, hacia el desarrollo de una “técnica de la diferencia” que considera el tiempo como variable e introduce el espacio como diferencia. Los fenómenos de dispersión, desarrollo incontrolado y de consecuente entropía en el paisaje en el clima y en el hábitat natural, se pueden analizar a través de la contraposición de una serie de proyectos urbanos, límite de la ciudad, y una casa rural en el desierto. *“No lo bastante densa para ser urbana ni lo bastante abierta para conservar lo rural, la dispersión refunda la ciudad y el paisaje en un débil homogeneidad. Sin embargo, lo que queda de Naturaleza virgen debe conservarse; los propietarios de tierras agrícolas deberían recibir ayudas en sus esfuerzos por resistir la mezquina invasión de los especuladores...”*<sup>31</sup> El paisaje como fenómeno de percepción se constituye en ejemplar y a la vez ejemplo, un material para una especie de razonamiento entre concepto y sensación. Entre la densidad de los conglomerados urbanos y el aislamiento de la casa rural, coge cuerpo la reformulación de un paisaje natural. Por un lado, el desafío planteado a la ciudad, de contener su propia expansión incontrolada y restablecer el verde en las zonas adyacentes a la misma, y por otro lado, el desafío de la casa rural de vigilar el ambiente natural.



Fotomontaje y planta de las *Barras de Contención Espacial*, Phoenix, (*Edge of the city*)

<sup>31</sup> S. Holl, “Dentro de...”, op. cit., pág. 78.

Las seis propuestas de la serie dedicada a los bordes de una ciudad –*Edge of de City*– están desarrolladas desde el punto de vista del paisaje que mira hacia la ciudad hasta la interiorización del paisaje en las viviendas *Space/Hinged Space Housing* en Fukuoka (1989-91) El borde de una ciudad es para Holl: “una región filosófica en la que la ciudad y el paisaje natural se solapan, existiendo sin remedio ni expectativas”.<sup>32</sup> Mantiene que es en la zona intermedia entre el paisaje y la ciudad donde está la esperanza de conseguir una nueva síntesis entre vida y forma urbanas. Es necesaria la creación de fronteras para resistir la expansión de la ciudad contemporánea y proteger así el espacio abierto, el paisaje. Los proyectos propuestos se articulan a partir de un punto de vista fenomenológico, se dirigen a definir una nueva arquitectura urbana y nuevas concepciones para las ciudades contemporáneas con más alta densidad habitacional, de acuerdo con la metodología y la visión de ciudad que tiene el arquitecto americano.



Sectores espiroidales, Dallas (*Edge of the city*)

Elaborados en términos espaciales, más que en proyecciones planimétricas, los proyectos para Milán, Manhattan, Cleveland, Dallas, Phoenix y Fukuoka se entrecruzan con las condiciones existentes, buscan un territorio emotivo entre idea y experiencia física. Los espacios que proponen estos proyectos son el fruto de una posición íntimamente relacionada en el espesor –tal y como lo define M. M. Ponty– que separa al sujeto perceptor del campo espacial construido, “la dimensión del alma es la profundidad, y no la anchura” dice Holl.<sup>33</sup> En Phoenix, las *Barras de Contención Espacial* (1989) situadas en la periferia de la ciudad, marcan el límite de la misma y el principio del desierto, son estructuras de 55 metros de altura que sirven para enmarcar tanto al desierto como a la ciudad, y tienen un acabado de hormigón pigmentado que es iluminado por las mañanas y por las tardes por el sol rojo del desierto, haciendo evidente una luz que por más de mil años iluminó los canales de agua de los indios Hohokum, creando así una nueva referencia histórica. En Dallas, la pradera de Tejas quedaría protegida por unos nuevos *Sectores espiroidales* (1990) que incorporan actividades residenciales, trabajo y ocio,

---

<sup>32</sup> S. Holl, “El Borde...”, op. cit., pág. 72.

<sup>33</sup> S. Holl, “El Borde...”, op. cit., pág. 74.

estando unidos por unas redes de alta velocidad. Una nueva jerarquía de espacios públicos se estructura en espiral, anudándose sobre sí misma en una morfología continua definidora del espacio. En determinados puntos, el plano del suelo se eleva hacia las cubiertas lo que permite, por medio de las vistas, la interacción entre los diferentes sectores. Estos complejos, con sus formas en espiral, tienen un fuerte poder formal muy primitivo, que actúa como crítica a varios niveles: el modo de transporte existente en la sociedad americana y sus problemas ambientales, pero sobre todo se critica la casa de ensueños americana, sus materiales y el método de construcción.

En el proyecto de Fukuoka, Holl propone una solución específica para el problema de la sobrepoblación. La intención de la propuesta consiste en interiorizar el paisaje por medio de espacios abiertos, vacíos y silenciosos, inundados de agua. En el interior de las viviendas se replantea la idea de “existencia mínima” para permitir que una vivienda sea flexible a los diferentes ciclos de la vida humana. Por medio de lo que Holl llama “espacio abisagrado” el espacio interior de la vivienda se puede amoldar en la medida que una familia se agranda o empequeñece. En este proyecto resuelve en términos sutiles la tensión entre caracteres individuales y repetición edificatoria.<sup>34</sup>

La permeabilidad estratificada de los edificios *Límite de la Ciudad* se contrapone a los proyectos de casas solitarias en mitad del mar, del océano o del desierto, son casas que a la vez que “vigilan” el paisaje natural permiten introducirse en él. El primero de estos proyectos denominado *Sokolov Retreat* (1976) es una propuesta para una casa de vacaciones en Saint Tropez. Frente a la confusión y ruido del puerto francés se propone un retiro bajo el mar donde el silencio y la soledad son las premisas básicas. La casa se desarrolla en cruz bajo el agua, anclada enfrente de una casa existente en el límite del puerto. Flotando cuatro centímetros bajo la superficie del agua, el pabellón es invisible a excepción de las cuatro torres de cristal que funcionan como chimeneas de luz y aire. El esfuerzo que se requiere para entrar refuerza la sensación de refugio, ya que se

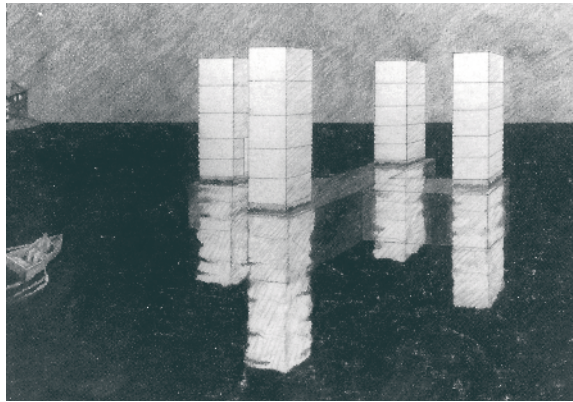


Viviendas en Fukuoka. Acuarela y vista del patio interior elevado

---

<sup>34</sup> Cfr. K. Nesbitt, “Ciudades del deseo/vértices de ciudades” en *Arquitectura*, nº 288, Madrid 1991, págs. 116-121.





Planta y perspectiva del *Retiro de Sokolov*, Saint Tropez, 1976



Dibujos y fotomontajes para la *Turbulence House*

debe caminar descalzo y mojándose sobre la estructura de la casa hasta alcanzar la entrada. Dentro de la casa uno puede retirarse hacia el final de los brazos de la cruz donde hay hamacas, o permanecer en el centro, punto de encuentro algo rehundido, con el suelo de cristal desde el que ver el fondo del mar, uno de los paisajes que se ven desde la casa además del cielo que se percibe desde las torres.<sup>35</sup>

El *Pabellón de invitados de la casa Tuttle* o *La Turbulence House* (2001-02) se desarrolla sobre una meseta en el desierto de New México azotada por los vientos del desierto. Su construcción, compuesta por 32 elementos prefabricados mediante procedimiento digital, fue realizada en dos días. La casa, dotada de instalación de energía solar para la producción eléctrica y de un aljibe para recogida de agua de lluvia, tiene un perfil que aparece de repente en el terreno, como si fuera la punta de un iceberg que esconde en su interior una construcción más consistente. Otro proyecto, el *Refugio Oceánico* (2001) se sitúa en una isla ubicada en el borde más avanzado de una placa tectónica del Océano Pacífico que se mueve a un ritmo constante de nueve centímetros al año. La casa realizada en hormigón coloreado, se apoya en una plataforma escalonada que define el espacio entre los dos edificios que componen la casa. Estos edificios tienen forma de L y están desgajados como si fueran dos continentes separados en un terremoto, su parte inferior se excava para permitir las vistas del océano y se rematan con una superficie horizontal que define una línea que servirá de referencia respecto al horizonte cuando la isla se siga moviendo.

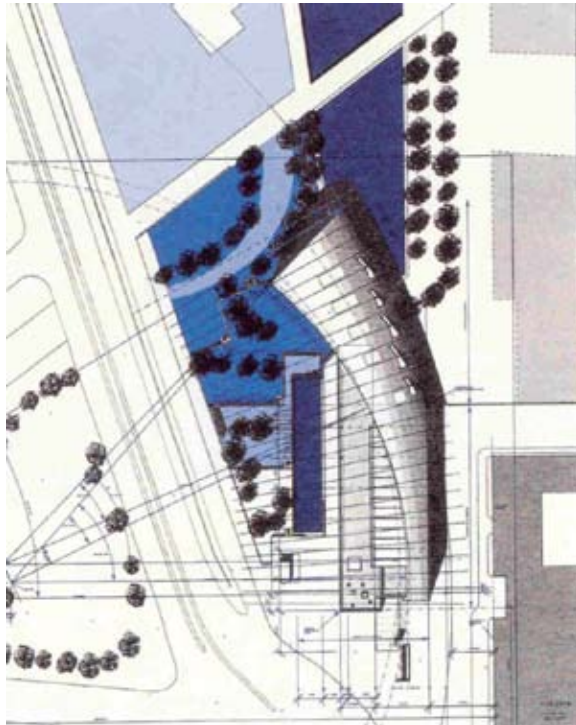


<sup>35</sup> Cfr. S. Holl, "Sokolov Retreat" en *GA Architect*, n° 11, Tokyo 1993, págs. 54-55.

En el *Museo Kiasma* de Helsinki es cuando se propone en un edificio que la arquitectura, el arte y la cultura no sean categorías separadas sino partes integrantes de la ciudad y el paisaje. El prototipo en este caso es el entrelazado *quiasmático*, algo que atrae hacia sí mismo al entorno, a la ciudad, al paisaje, a la luz. El quiasma que se produce al entrelazarse la geometría de la ciudad con el paisaje que se refleja en la forma adoptada por la masa del edificio, remite a una “línea cultural” con forma curva que conecta al edificio con el *Finlandia Hall* de Alvar Aalto, y se encuentra con una “línea de la Naturaleza” de directriz recta que se enlaza con la bahía de Toölo y el paisaje vecino. El edificio



*Refugio oceánico*



Vista general y plantas del Museo Kiasma en Helsinki

funciona como un guante de jugador de baseball, recogiendo la luz horizontal de Finlandia. Se diseña el paisaje para acercar la bahía al edificio y proporcionar una zona de desarrollo cívico a orillas del agua, que actuará como espejo reflectante. Los espacios del museo pretenden ser silenciosos, eliminando la escala intermedia y convirtiendo los muros en elementos neutrales. Son además espacios dinámicos, con asimetrías que definen el movimiento a través de secuencias espaciales. La organización general es a través de la denominada “galería de salas”, que es una secuencia curva, alabeada, que proporciona elementos de misterio y sorpresa, propios de la experiencia interior de un *entretejido* o *Kiasma*. Las vistas del exterior que se ven desde el interior del *Kiasma* intensifican su relación con Helsinki, la geometría “*tiene un misterio interior y un horizonte exterior que, como dos manos estrechadas, constituyen el equivalente arquitectónico de una invitación pública. En su relación con el paisaje, los interiores son reversibles y proporcionan su forma al solar que, en este particular lugar y en estas circunstancias, es una síntesis entre edificio y paisaje...un Kiasma*”.<sup>36</sup>

Steven Holl mantiene que en la arquitectura se puede concretar una amplia visión de la sociedad y del planeta, tanto a escala del paisaje natural, vigilado por una casa solitaria, como a escala urbana en densos fragmentos de ciudad. Lo que apunta el arquitecto americano no es sólo una solución a los problemas ambientales sino que imagina una nueva arquitectura que afronte las cuestiones urgentes y provoque una respuesta poética. “*En la búsqueda del equilibrio entre las preocupaciones ecológicas y los espacios inspirados, las formas estimulantes y los nuevos materiales: ahí es donde se está desarrollando la nueva arquitectura*”<sup>37</sup>. Para el arquitecto americano, cada lugar en el que se construye es una porción sacra de la tierra y la arquitectura es el arte que liga Naturaleza y sociedad.



<sup>36</sup> “Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki”, en VV.AA., *Steven Holl...*, op. cit., págs. 242-277.

<sup>37</sup> S. Holl, “Pensamiento...”, op. cit., pág. 17.



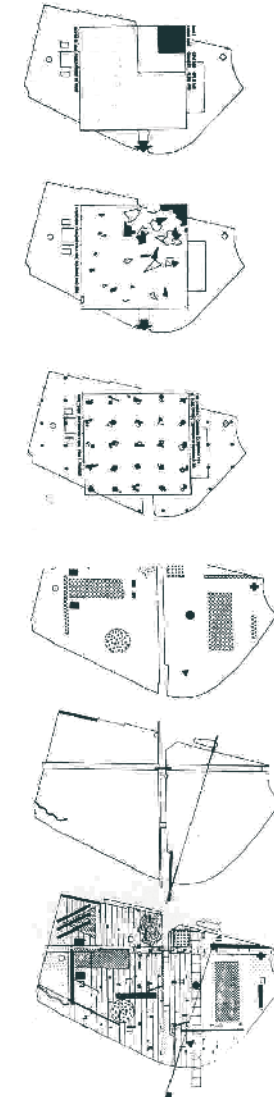
## 2. El paisaje de la geología. Zaha Hadid

En 1983 el arquitecto de origen suizo y francés de adopción, Bernard Tschumi, vence el concurso para la realización del parque de *La Villette* en París, con un proyecto inspirado por la lógica de los puntos, las líneas y los planos de Kandinsky. En el mismo concurso, Rem Koolhaas propone un proyecto basado en la oposición entre la determinación y la casualidad, inspirándose en la lógica de las *capas* del dibujo con el ordenador. Paralelamente, la arquitecta anglo iraquí Zaha Hadid gana un concurso internacional para la construcción de un club recreativo sobre la ciudad de Hong Kong, con la propuesta de unos rascacielos tumbados horizontalmente y encastrados en la pendiente de la colina.

En la obra de Zaha Hadid son constantes una serie de temas en los que el paisaje actúa siempre como prototipo o referente: la estratificación del terreno para crear nuevos espacios; la multiplicidad de suelos; la presencia de topografías estratificadas, alabeadas, descortezadas, multiplicadas; el flujo y la fragmentación; la articulación de la estructura como otra forma de paisaje; la conexión de espacios interiores y exteriores; la articulación tectónica entre espacios públicos y privados; la relación entre edificio y ciudad. En sus trabajos más recientes las analogías con el paisaje geológico son cada vez más evidentes pero ligadas siempre a organizaciones de carácter geométrico y racional. No es casual que, en la entrevista realizada por Mohsen Mostafavi, su trabajo haya sido descrito con precisión como *el paisaje como planta*.<sup>38</sup> Desde los acantilados del proyecto *The Peak* hasta la red fluida de caminos del edificio *LF-One*, pasando por la *Filarmónica de Luxemburgo* o el *Museo de Artes Islámicas* en Qatar; la unión de dos polos, aparentemente opuestos, como son el paisaje y lo construido constituye uno de los objetivos de su obra.

El proyecto *The Peak* en Hong Kong (1982-83) propone un edificio fragmentado en sus más simples elementos constitutivos que, tomando prestado el término del lenguaje del dibujo informático, llama *layers* o capas, con una cierta obsesión por intentar redefinir el horizonte, una obsesión cultural

<sup>38</sup> M. Mostafavi, "El paisaje como planta. [una conversación con Zaha Hadid]", en VV.AA., *Zaha Hadid. 1983-2004*, El Croquis Editorial, El Escorial 2004, págs. 40-69.



Propuestas de Tschumi y Zenghelis para el parque de La Villette  
París, 1982





Plantas de situación del *The Peak*, 1982-83

típica de las vanguardias europeas de los años cincuenta y sesenta, desde los situacionistas a los grupos radicales. En la colocación de *The Peak* interviene todo el campo topográfico del lugar con la idea de estratos en los que se excava un espacio público que define como un nuevo paisaje inventado. Las capas o estratos son cinco. Cada estrato tiene una configuración lineal pero cada uno de ellos está orientado en una dirección propia, agrediendo a la colina de modo diverso. Gracias al vacío intermedio del tercer estrato, la construcción pierde consistencia y masividad para pasar a ser una ligera estructura polidireccional. El cuarto y quinto estratos están separados por completo, haciéndolos volar en el aire sujetos por un número reducidísimo de pilares inclinados, con el fin de visualizar la precariedad de un frágil equilibrio.

La textura de las rocas dibujadas es tan aleatoria y continua que parece natural, las conexiones de la propuesta con su entorno parecen prefiguradas por el todo continuo donde se insertan, rompiendo paradójicamente toda conexión con lo preexistente para ingresar en el ámbito de una realidad diferente, con pautas propias. Ya no hay topografía natural, sino voladizos, rampas, objetos que se convierten en un nuevo paisaje inventado tan decisivo como el paisaje real. El nuevo paisaje arquitectónico articula el corazón del edificio, que es el vacío del tercer estrato en el que todos los elementos del club están suspendidos: estancias, plataformas, rampas<sup>39</sup>. El edificio parece vibrar como si estuviera sujeto a un movimiento sísmico pero en realidad es “*como un cuchillo cortando mantequilla, devastando los principios tradicionales y estableciendo unos nuevos, desafiando la Naturaleza pero no destruyéndola*”.<sup>40</sup>

Zaha Hadid habla de un organismo que se relaciona con violencia en su enfrentamiento con la Naturaleza pero contemporáneamente rechaza hacer *tabula rasa* con ella. En realidad, el proyecto es una aguda crítica tanto al contextualismo mimético postmoderno como a la rendición ecologista. “...Los rascacielos de la necesidad se desploman y trepan sobre las colinas, se entregan y

---

<sup>39</sup> “This void becomes the new architectural landscape within which all of the club elements are suspended...” Z. Hadid, “The Peak”, en *GA Architect*, n° 5, Tokyo 1986, págs. 67-68.

<sup>40</sup> “This architecture is like a knife cutting through butter, devastating traditional principles and establishing news ones, defying nature but not destroying it”. Z. Hadid, “The Peak...” op. cit., pág. 66.



Dibujo perspectiva para *The Peak*

*yuxtaponen en figuras de desequilibrio dinámico, y el mismo paisaje es ya otro, excavándose el solar y construyéndose colinas artificiales pulimentadas que se van fundiendo con el terreno natural*".<sup>41</sup> Propone un contextualismo agresivo en el cual es el edificio mismo el que sirve para construir el paisaje, para hacer Naturaleza. Una geología suprematista que llega a ser parte integrante de la misma, incluso protagonista, desde sus espacios interiores se desvelan vistas y horizontes que de otra forma permanecerían inexplorados.

---

<sup>41</sup> J. L. González, "El Ángel en el Laberinto", en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 500.

Contra las planas y esclerotizadas secuencias espaciales, estandarizadas y regulares, que imponen un único punto de vista, Zaha Hadid propone una arquitectura que, como una secuencia cinematográfica, obliga a cambiar el horizonte continuamente, estableciendo siempre nuevas relaciones –visuales pero también táctiles, acústicas y olfativas– con los espacios naturales y artificiales desatados en una secuencia. La especie de equivalencia arquitectura-recorrido tiene dos consecuencias: la atención espasmódica al diseño de las plantas, entendidas como el plano horizontal a lo largo del cual se desarrollan acontecimientos y la preferencia por implantes lineales a lo largo de los cuales los espacios de parada, si los hay, se organizan cinéticamente. La propuesta genera una temporalidad que parece tiempo congelado en el espacio, en forma de huellas, rastros, signos de las fuerzas morfogénicas. Un concepto que más adelante construirá en la *Estación de Bomberos de Vitra* (1990-93).

El proyecto para *The Peak* es eminentemente urbano pero tiene una dimensión paisajística. El proyecto para el parque de *La Villette* se refiere a un parque que tiene una resolución urbana. Los dos términos –natural y urbano– comienzan a perder significado a partir de los años ochenta, ya que no tiene sentido hablar de arquitectura sin afrontar las interacciones con el ambiente, mientras que el concepto de parque como espacio absolutamente natural, es un sin sentido en su dimensión metropolitana. La consecuencia es una mayor libertad para el arquitecto que puede comenzar a ver la realidad como una sobreposición de sentidos –no es casual que los tres profesores de la *Architectural Association*: Hadid, Tschumi y Koolhaas, recurran al concepto de capa o estrato– como una geografía poliestratificada para implementar, recombinar y organizar.

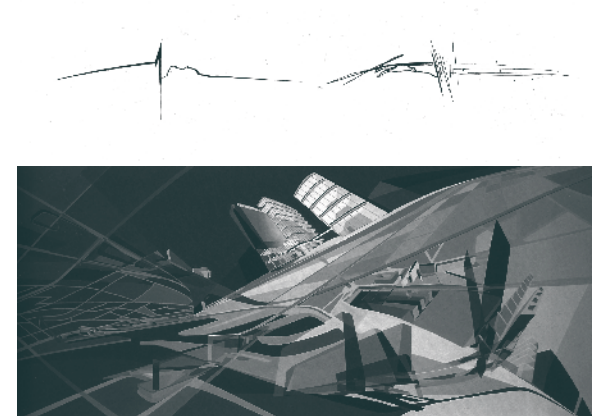
Arquitectura, Naturaleza, paisaje, ciudad... las ideas de Zaha Hadid convergen en una nueva idea de ciudad diferente, renovada, alejada de los paradigmas de la Modernidad. La ciudad actual se ha convertido, para la arquitecta, en una nueva “ciudad antigua”, histórica, concebida como un recinto cerrado, fortificado, sin murallas tradicionales, pero con unas nuevas “murallas” que generan la sucesión ilimitada de bloques de pisos comprimiendo el espacio urbano. Hadid propone una nueva ciudad, una ciudad abierta, que rompa con el trazado urbano para buscar nuevos espacios de circulación, conexiones, divergencias, rupturas, movimientos, geometrías, dinamismo, una nueva dimensión, una nueva ciudad construida desde la utopía: “*La ciudad, tal*

*y como la hemos conocido hasta ahora, está basada en el concepto antiguo de fortificación, mientras que la modernidad tiene que ver con la apertura, el libre acceso. Los bloques son los que convierten a las ciudades en fortificaciones, porque son edificios y espacios privados, cerrados a la circulación del ciudadano común. Si declaras que los edificios tienen que ver con la vida y la participación ciudadana significa que tienes que pensar en edificios que las hagan posibles, sin espacios bloqueados a la circulación. (...) Mi idea es crear espacios que cambien la forma de ser vividos y vistos por la gente. Son espacios fluidos, estratificados en diferentes niveles como las capas de un paisaje, con construcciones que huyen de las figuras geométricas, que cambian de forma a medida que te mueves dentro o entre ellos, como sucede cuando te paseas por la Naturaleza”.*<sup>42</sup>

Los proyectos de Zaha Hadid se caracterizan por una idea de yuxtaposición de diferentes formas de vida y de condiciones, en los que al final todo debe encajar, no sólo desde el punto de vista formal sino también desde el de la construcción y la estructura, que buscan siempre desligarse de las leyes de la gravedad con la extrema ligereza y transparencia que caracterizan a sus edificios. En este proceso, la intuición es fundamental. Para construir un proyecto utiliza el dibujo como instrumento de control y verificación, asignándole a las plantas un papel preponderante, su obsesión es que sus intenciones previas, además del programa del edificio, su localización en el solar, su función y su forma de relacionarse con el entorno, puedan operar de forma efectiva en una composición. “Los dibujos siempre se realizan a lo largo del proceso de diseño. Son una forma de investigación. Algunas veces son el resultado de ese proceso, pero en general son reflejo del desarrollo de unas ideas, y se realizan durante el diseño o la construcción del proyecto. Los dibujos no llegan a tomar el control del proyecto, sólo aportan información sobre el mismo (...) a través del dibujo se puede recorrer el proyecto y entender el resultado. Las perspectivas nos dan información no sólo de la calidad de la luz y de su impacto, de cómo la luz se puede volver transparente, de cómo se estratifica. La idea de la estratificación y manipulación de estos estratos sólo se puede llevar a cabo a través del dibujo. Y el dibujo nos permite también definir no sólo el

---

<sup>42</sup> Z. Hadid, “Las ciudades serán más abiertas. Entrevista a Zaha Hadid”, en *El País. Suplemento dominical*, Madrid 1999, págs. 8-9.



Estudio de rotación perspectiva del paisaje, para el Centro de Arte Multimedia Zollhof 3



color, sino también la materialidad del edificio, lo sólido, lo transparente, el tipo de espacio”.<sup>43</sup>

En 1983, la *Architectural Association* le dedica a Zaha Hadid una exposición retrospectiva titulada *Planetary Architecture Two*, casi indicando el carácter aéreo e intensamente espacial de su producción. Los seis años de trabajo son sintetizados en un cuadro titulado *The World (89 degrees)* que es un verdadero manifiesto. En él están representados los principales proyectos realizados durante esos años. Compuestos juntos forman un paisaje urbano inquietante a causa de la fuerte angulación del punto de vista elegido, -parece que es desde el interior de un misil cayendo, suficientemente alto como para entrever la curvatura de la tierra-. El cuadro, que responde a la exigencia de Hadid de observar sus propios trabajos desde múltiples e inusuales puntos de vista, representa simultáneamente diversas escalas del globo terráqueo, pareciendo que el planeta se achica cada vez más. Apenas seis años después de comenzar a trabajar, los acelerados modos de vida y el triunfo de la tecnología del siglo veinte han creado nuevas condiciones frente a las que hay que actuar como arquitectos.<sup>44</sup> La visión del mundo que presenta el cuadro podría servir perfectamente de ilustración a los conceptos de sobreabundancia espacial y temporal enunciados por el antropólogo Marc Augé nueve años después en su libro *Los no-lugares*.

Uno de los proyectos representado en el cuadro es la *Residencia para el Primer Ministro Irlandés* (1979-80) donde surge por vez primera la idea de manipular el terreno y combinarlo con lo que hay encima y debajo, buscando una multiplicidad de suelos y la creación de un paisaje artificial. Una idea que se va desarrollando en proyectos como el *Trafalgar Square Grand Buildings Project*



Proyecto para la Residencia para el Primer Ministro irlandés

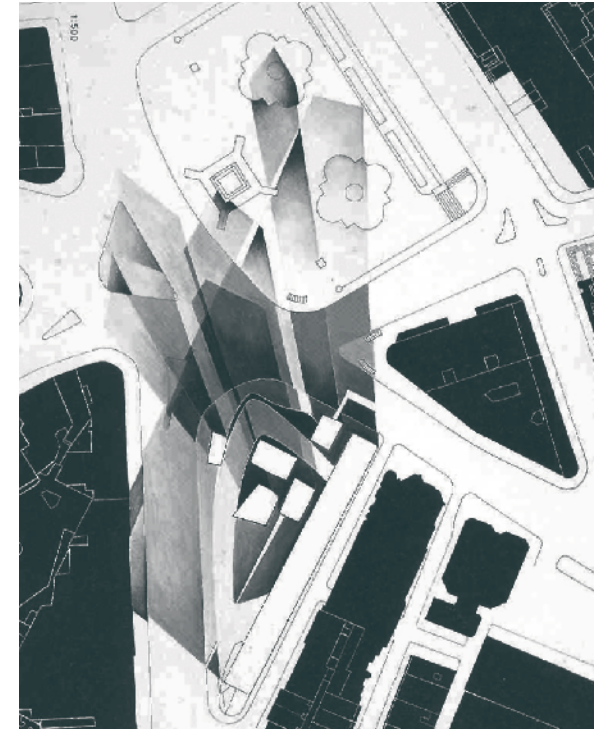
---

<sup>43</sup> Z. Hadid, “Una conversación [con Zaha Hadid]”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 35.

<sup>44</sup> Dice la arquitecta comentando el cuadro: “... *The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever changing life styles have created a totally new condition. These changes, despite the difficulties, have certain exhilaration which is yet to be matched in architecture. It is that revision and the absolute need for inventiveness, imagination and interpretation that makes our role in architecture more valid. We can no longer fulfil our obligations as architects if we carry on as cake decorators. Our role is far greater than that. We, have to take on the task of reinvestigating Modernity. An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along the path paved by experiments of the early Modernists. Their efforts have been aborted and their projects untested...*” Z. Hadid, “The World, 1983”, en *GA Architect*, nº 5, op. cit., pág. 113.

(1985) donde el suelo se abre hasta la estación de metro que está debajo, no fijando el espacio público a un solo plano, sino extendiéndolo al mundo subterráneo y a cotas superiores por medio de una explanada elevada. Hadid representa la plaza como si el observador estuviera yaciendo sobre el plano del pavimento con un encuadre bautizado como *worm's eye view*, punto de vista del gusano. En otro dibujo para el mismo proyecto dibuja la ciudad desde puntos de vista forzados, representando en su interior nueve encuadres de la obra tomada desde distintos ángulos, con una técnica de intenso efecto dinámico que asemeja a aquella de la sincronía futurista experimentada por Duchamp en el *Desnudo que descende la escalera* (1912), o por Boccioni en *Formas únicas en la continuidad del espacio* (1913) Desde Duchamp cada objeto, cada acto, define un territorio en el cual controla las variables de su entorno. El espacio se pauta para cada acto, cada obra que se produce parte de cero. Duchamp hizo desaparecer de los objetos su significado y su identidad, con la idea de no privilegiar más el objeto sino la trayectoria, no la forma sintética sino los componentes en sus reciprocas interrelaciones.<sup>45</sup> Fin por tanto de la obsesión por los iconos o por las figuras en sí o por sí conclusas y apertura a una fenomenología del espacio mediante la cual el observador, antes desorientado, readquiere el control de lo real sólo a condición de reconceptuarlo a través de confrontarlo con otros puntos de vista.

Cuando Zaha Hadid realiza el cuadro *The World* han transcurrido seis años desde que entregó su fin de carrera titulado *Malevich's Tektonik* (1976-77). El proyecto consistía en un puente sobre el Támesis, sobre el cual se construye un edificio que se desarrolla en catorce niveles. Una obra inspirada en los modelos suprematistas y, como alude su propio título, hace referencia a su máximo exponente Kazimir Malevich y a las teorías de las formas puras elaborada por él entre 1910 y 1914, retomadas ahora por Hadid con el término de tectónica. Pero es una tectónica algo *sui generis*, donde la atención está desplazada del contenedor al contenido, de la envoltura mural al espacio existencial. Los vínculos constructivos adquieren una profunda intensidad volviéndose espacio. Las intenciones de Zaha Hadid en su proyecto fin de carrera son variadas. En primer lugar redescubrir, a través de Malevich, la fuente abstracta de la Bauhaus, el neoplasticismo holandés



Proyecto para el Trafalgar Square Grand Buildings

<sup>45</sup> Cfr. L. Rojo de Castro, "Formas [de indeterminación]", en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., págs. 504-509.



*Desnudo bajando la escalera. Marcel Duchamp, 1912*

*Formas únicas en la continuidad del espacio. Boccioni, 1913*

*Cuadrado rojo. Malevich, 1915*



*Malevich's Tektonik. Zaha Hadid, 1977*



y Mies van der Rohe. Rechazo absoluto, por tanto, a abjurar de lo moderno y decidida oposición hacia la tradición clasicista defendida esos años por Graves, Krier, Rossi, Stirling, etc. En segundo lugar trabajar con geometrías ágiles, intensas, dinámicas, en suma retornar a un espacio fluido señalado por puntos, líneas, planos, recuperando no sólo la experiencia neoplástica de Mondrian y Van Doesburg sino la más fluida de Kandinsky.

Con este proyecto, Zaha Hadid declara su desinterés por cualquier conflicto de naturaleza semántica. Los años setenta han estado angustiados por el problema del lenguaje, por el intento de recuperar significados para la arquitectura, a menudo a través de valores icónicos o por la remisión de signos y símbolos codificados por la tradición. Reproponiendo la estética suprematista, la entonces estudiante de arquitectura iraquí afirma que el fin de la arquitectura no es lingüístico sino expresivo: es la búsqueda de valores formales, es decir de una sensibilidad plástica, lo que importa. El Suprematismo, afirmaba Malevich, está libre de cualquier tendencia social o material, de cualquier voluntad de comunicación de hechos que no sean rigurosamente formales. El pintor ruso retoma la concepción de Schopenhauer que identificaba la visión estética con la abolición de la separación entre sujeto y objeto. Para los constructivistas la cuestión era como fundir “construcción” y “composición”, la realidad de la obra y la creación de la forma, entendiendo ambos como constitutivos de cualquier experiencia artística, un problema que como es sabido fueron incapaces de resolver.

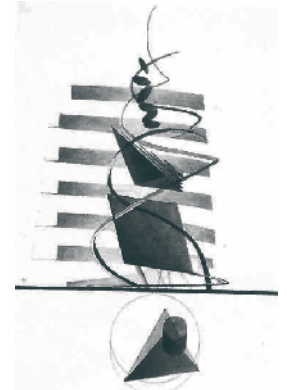
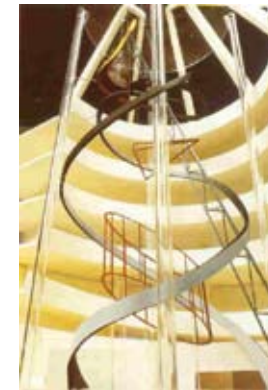
Para Zaha Hadid, Malevich es el concepto del Suprematismo aplicado a la arquitectura, *“la fluidez de la planta, su fragmentación, el azar perfectamente calculado, son ideas aprendidas de Malevich y los suprematistas que conducen a nuevas formas de utilizar y de crear el espacio”*.<sup>46</sup> La arquitecta declara inconsistente cualquier división disciplinar de las artes: la pintura, la escultura y la arquitectura contribuyen a un solo fin: la construcción de un espacio en el cual cesa cualquier diferencia entre lo figurativo y lo existencial, es decir, donde arte y vida coinciden. En esta concepción resuenan las palabras de Malevich: *“En nuestros estudios no se pintan más cuadros, se edifican las formas de la vida”*.<sup>47</sup>

La exposición *The Great Utopia* dedicada al periodo comprendido entre la primera década y los años treinta del siglo XX en Rusia, en el *Guggenheim Museum* de Nueva York durante el año 1992,

---

<sup>46</sup> Z. Hadid, “Entrevista [con Zaha Hadid]”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 23.

<sup>47</sup> K. Malevich cit. en J. M. Martín, “Forme e figure-costruzione e composizione. La maniera di Zaha Hadid”, en *Casabella*, nº 637, Milano 1996, pág. 25.



Montaje de la exposición *Great Utopia* en el *Guggenheim Museum* de Nueva York



fue una ocasión para verificar la fuerza tridimensional de la abstracción de Malevich y, en general, de los maestros del suprematismo y el constructivismo ruso. El montaje se basó en la abstracción de los artistas rusos, colocando en el atrio del museo el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Tatlin, y articulando toda la muestra como una conversación dialéctica entre Malevich y Tatlin que se concretó en la representación de una tormenta geométrica que arrastraba a las esquinas de una sala –la única con esquinas del Guggenheim– a dos objetos con esquinas: el cuadro *Cuadrado Rojo* (1915) de Malevich y el *Relieves de Esquina* (1915) de Tatlin. Con esta exposición, la arquitecta angloiraquí demuestra que la arquitectura no puede ser un espacio neutral hecho de paredes a lo largo de las cuales disponer en un bello orden, una secuencia ordenada de obras; por el contrario, debe implicar, indicar interpretaciones, en resumen, ser el resultado de una autónoma búsqueda artística que, para verificar sus presupuestos, puede y debe entrar en conflicto con el sistema de las expectativas.

Zaha Hadid parte de la idea de considerar la Modernidad como un proyecto incompleto e intentarlo de nuevo, a partir de la reelaboración del Suprematismo. Considera que lo más interesante de los experimentos rusos reside en que todas sus propuestas nunca finalizaron, jamás fueron contrastadas por la experiencia. *“Lo más excitante de los rusos, no es que su gráfica sea interesante. Es que sus experimentos nunca fueron terminados. No tuvieron conclusión. Fueron muy aventurados para su tiempo, no sólo como pintores sino también como arquitectos. Intentaron estirar los límites (...) Lo que me excitó originalmente fue que esas proposiciones no fueron comprobadas. Lo fueron parcialmente en Manhattan pero nunca en Europa”*.<sup>48</sup> Un pensamiento que, como ya indicó Fullaondo, bordea ciertas posiciones de Oteiza.<sup>49</sup> Frente a las obras de Hadid el sujeto se encuentra obligado a confrontarse por un lado, con el dibujo o composición, que promete sin

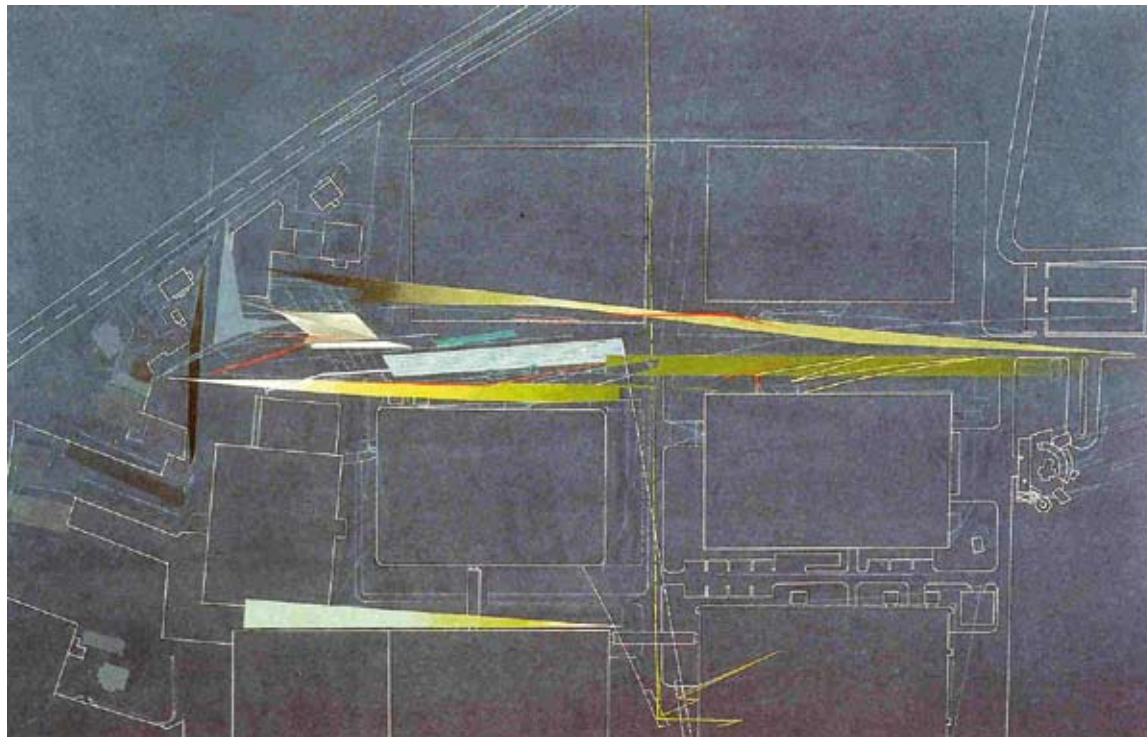
---

<sup>48</sup> *“The most exciting thing about the Russians is not that their graphics are interesting. It is that their experiment was never finished. There was no conclusion. They are the most adventurous of their time, not only as painters but as architects as well. They tried to stretch the limits (...) What excited me originally was that these propositions were not tested. I mean they were tested in Manhattan but never in Europe”*. Z. Hadid en A. Boyarsky, “Post-Peak. Conversations with Zaha Hadid”, en *GA Architect*, nº 5, op. cit., págs. 15-16.

<sup>49</sup> Cfr. J. D. Fullaondo, “Improbable Scheherazade en Manhattan”, en *El Croquis Internacional*, nº 1, El Escorial 1985, págs. 18-19.

poder mantener; y por otro, con la construcción, que mantiene sin prometer. Ambas conviven en el trabajo de Zaha Hadid, aparentemente en paz, pero no como reconocimiento de su hostilidad, sino como la banalización de su diferencia, lo que permite ignorar la distancia que mantiene juntos a la “construcción” y a la “composición”, intentando superar así los límites que detuvieron a los suprematistas rusos. Irónicamente en esta paz entre composición y construcción se hace evidente el intento de superación de la incomunicación entre objeto y sujeto contemporáneo captando, como en un reflejo, la esquizofrenia del tiempo presente.

La exposición de Nueva York parece cerrar una fase de sus investigaciones y comenzar una etapa nueva, donde la idea de capas múltiples del proyecto *The Peak*, el interés inicial por la formación de las placas geológicas y por la arqueología se mantendrán.



Planta de la Estación de Bomberos de la fábrica Vitra,  
Weil am Rhein



Estudio de paisaje y planta del Museo Cartunum, Viena

El paisaje natural y artificial adquirirá un papel relevante, plenamente consciente, como referente. El trabajo de la arquitecta evolucionará desde una dimensión plana hasta otra más volumétrica y espacial. Frente a los insistentes ángulos agudos de sus primeros trabajos aparecerán las curvas, la sinuosidad, las líneas, los espacios fluidos, apareciendo temas de investigación como los estudios sobre las formaciones del paisaje natural. A partir de este momento en lugar de colisiones, lo que le interesará será fundir esos espacios y la idea de la explosión se interpretará de un modo distinto en proyectos futuros.<sup>50</sup> Uno de los primeros proyectos donde se aprecian estas ideas es el *Museo Cartunum* en Viena (1993), donde los restos de la civilización humana existentes en los yacimientos arqueológicos se mezclan con el paisaje y parecen fundirse con la Naturaleza. Esta reflexión provocó que los edificios del museo se convirtieran en una extensión del paisaje creado por el hombre. Para ello Zaha Hadid utiliza estructuras de las formaciones geológicas como la dislocación, las fallas, la estratificación, pero también formas de intervención del hombre en el paisaje como la excavación, el terraplenado, etc., creando un nuevo paisaje artificial.<sup>51</sup>

A raíz de la difusión internacional que supone para Zaha Hadid participar en la exposición *Deconstructivist Architecture* organizada por Philip Johnson en el MoMA de Nueva York durante el año 1988, recibe el encargo de realizar una *Estación de Bomberos* en Weil am Rhein (1991-93). La *Vitra Fire Station* ubicada dentro del campus industrial de la fábrica de muebles Vitra es un proyecto particularmente preocupado por utilizar el paisaje como material de proyecto. En este caso, el paisaje existente es una serie de naves industriales con una coherencia estructural irreconocible, caótica, desorganizada, confusa. A estas naves del complejo se unen los edificios proyectados por Grimshaw y el museo de Gehry, a los que posteriormente se les unirían los edificios de Siza y Ando. La calle donde se debía situar el parque de bomberos iba desde el museo de sillas de Gehry hasta el otro extremo de la fábrica. La idea del proyecto fue configurar un edificio que estructurara el enclave donde se iba a colocar, dándole identidad y carácter a la calle en donde se debía ubicar. Para ello se entiende el lugar como un todo, como un paisaje en sí mismo, a partir

<sup>50</sup> M. Mostafavi, "El paisaje...", op. cit., pág. 54.

<sup>51</sup> Cfr. A. Betsky, *Zaha Hadid. The Complete Building and Projects*, Thames and Hudson, London 1998.

del cual poder dotar de sentido al conjunto y establecer unas relaciones coherentes con la fábrica. La zona se considera como un elemento paisajístico lineal, “*una extensión artificial del esquema lineal de los campos cultivados y viñedos que están al lado*”.<sup>52</sup> El *Parque de Bomberos* sería un elemento que enmarcaría una zona de quinientos metros de longitud, convirtiendo al sector en un paisaje artificial que intenta contener el mayor número de instalaciones públicas: el club de trabajadores y las dotaciones deportivas. El edificio se convierte en un límite del área definiendo el paisaje, en lugar de ocuparlo, es una figura sin contorno, su forma es un campo magnético donde se manifiestan las fuerzas presentes en el lugar.

Completamente diferente de su anterior obra, el *Moonzoon Restaurant* de Sapporo (1990), el edificio para los bomberos presenta, sin embargo, la misma sensibilidad escénica, aunque ahora proyectada hacia la organización de los espacios exteriores. El edificio hace las veces de recinto hacia el exterior y de bastidor respecto a la viabilidad interna, que reorganiza espacialmente a través de curvaturas, impulsos, cambios de perspectiva, etc. La oposición entre la pesadez del hormigón armado, grave, matérico, escultórico y la ligereza de una energía inmaterial, que es posible a partir de la característica fundamental del hormigón como es la de eliminar las duplicidades entre estructura y revestimiento; activa una poética de la sustracción, en la cual los signos están reducidos a su pura esencialidad con el consecuente descarnamiento de los volúmenes a puras líneas de fuerza.

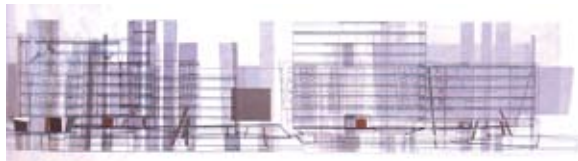
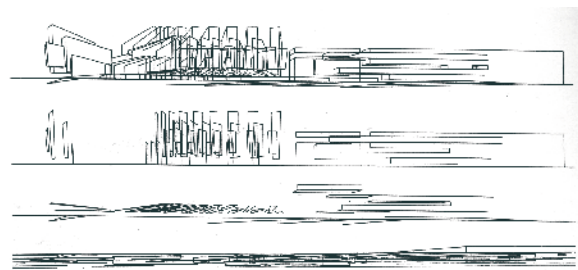
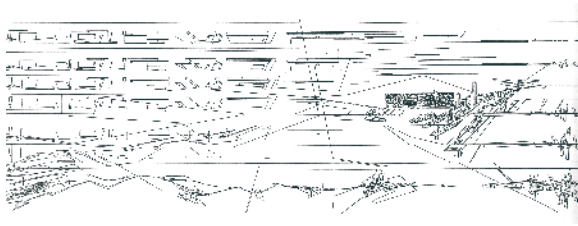
La *Estación de Bomberos* ha sido comparada con un avión de combate *starfighter*, con un puente a punto de caer, con una aeronave en el momento de explotar, pero la imagen más convincente la ha dado la propia Hadid: es una estructura que vibra como la campana de alarma de los bomberos, en el momento en el que entra en función, “*un espacio aparentemente dinámico, concebido como una proyección: un instante congelado*”<sup>53</sup> en el que las líneas de luz dirigen los movimientos veloces y precisos a través del movimiento. La forma del *Parque de Bomberos* de Vitra es indeterminada.

---

<sup>52</sup> Z. Hadid, “Estación de bomberos de Vitra”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 140.

<sup>53</sup> Z. Hadid, “Una conversación...”, op. cit., pág. 28.





Estudio de paisaje, rotación perspectiva y rotación de secciones para el Centro de Arte Multimedia Zollhof 3

Esta indeterminación de la forma provoca un objeto cuya experiencia nunca se presenta como una percepción sintética en la que se colapsan tiempo y espacio, en un momento o lugar determinados, sino que la descripción del espacio se propone por puntos unidos en múltiples líneas de fuerza. De aquí en adelante, toda la arquitectura de Zaha Hadid va a forzar a la experiencia en tiempo real, una experiencia que no puede ser experimentada previamente con anterioridad, “*la arquitectura convoca la experiencia temporal como algo necesario*”.<sup>54</sup>

En el proyecto para la *Ópera de la Bahía de Cardiff* (1994) la idea del paisaje se define como algo semi-interior en torno a un patio abierto, nacido del pliegue de un cuerpo longitudinal, sobre el que se injertan diferentes joyas: la sala de la Ópera, la sala para las pruebas y otros espacios accesorios. La analogía inmediata que hace Hadid se refiere a la idea de collar, quizá en alusión al célebre libro *El collar de la paloma*, escrito en el siglo diez por Ibn Hazn. A partir de aquí, dos son los criterios compositivos, dar aire y luz a los ambientes y ligar el complejo a la ciudad y, en particular, al puerto. Para obtener lo primero, Zaha Hadid propone grandes superficies acristaladas que hacen transparente el edificio y permiten a los peatones poder ver desde la calle el funcionamiento de la máquina operística y, en particular, las pruebas de la orquesta. Desde la calle se puede ver cómo la gente se mueve arriba y abajo y como se trasladan los decorados por los corredores acristalados de la parte trasera del escenario. Para unir el edificio con la ciudad, el suelo se hincha formando una ‘burbuja’ o *bubble*, como la llama Hadid, ofreciendo en la planta baja un espacio donde el público puede tener una experiencia del lugar y participar en exhibiciones, recitales, escuelas de danza, programas educativos o simplemente gozar de la vista de la bahía de Cardiff. La plaza se bifurca en sección y se extiende por la parte superior de la burbuja convirtiéndose en un espacio abierto sobre el cual se mantienen en equilibrio los pilotis de las construcciones superiores. La fragmentación de la planta entra en relación con los flujos urbanos llegando a ser una sola cosa en lugar de dos independientes. La fragmentación y el flujo se funden en una sola idea de campo.

<sup>54</sup> L. Rojo de Castro, “Formas...”, op. cit., pág. 506.

Las ideas básicas empleadas en Cardiff: manipulación del terreno y la articulación de la estructura como otra forma de paisaje, se desarrollan antes en los proyectos para la *Reordenación en Colonia Rheinauhafen* (1993) y el *Centro de Arte Multimedia Zollhof 3* en Düsseldorf (1992-93). En este último, se hace muy evidente el tratamiento del suelo como si fuera un paisaje. El suelo es como una topografía estratificada, que se descortiza, alabea y multiplica su superficie. Se desarrollan las aperturas en planta, la manipulación del terreno, la cubierta, las terrazas, la textura del terreno es como una sombra, se define una plaza que permite que el suelo pueda ser habitado.

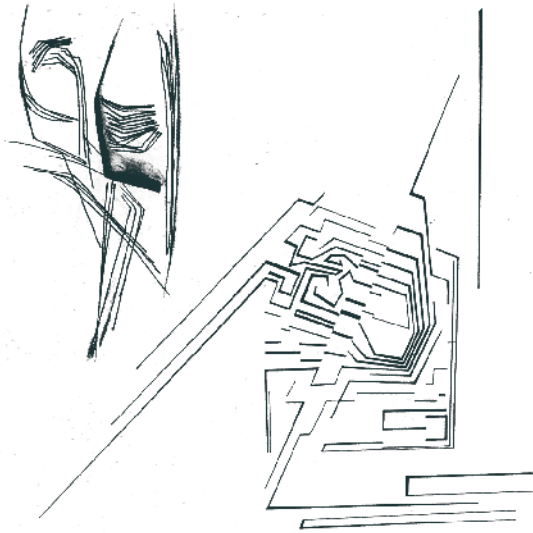
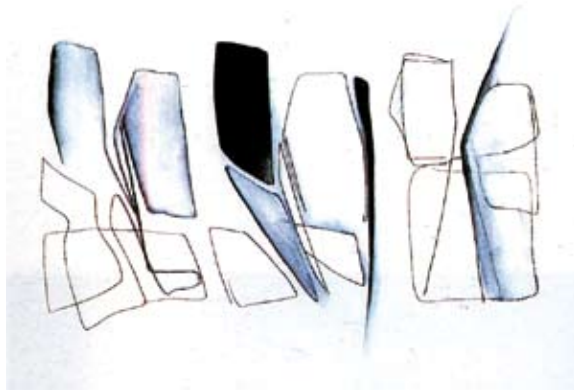
La conexión con el cuerpo y su dimensión experimental se realiza en los proyectos de Zaha Hadid por medio del referente del paisaje, éste es el que intenta unir a sujeto y objeto. Todos los proyectos de Zaha Hadid, desde *The Peak* al *Centro de la Ciencia* en Wolfsburg (2000), están enlazados por una idea de paisaje y cómo este concepto se puede interpretar en función de los diversos programas. Una idea expresada por la arquitecta angloiraquí de la siguiente forma: “...*No me gusta demasiado la Naturaleza, pero creo que un paisaje no es solamente hacer un parque. Creo que la gente va al campo no sólo para ver árboles sino porque es un espacio al aire libre. Quiero decir que hay una extensión de tierra que está más allá de lo que el ojo puede ver, que está casi ininterrumpida y es una cosa muy calmada. Pienso que, en la ciudad donde la tierra es escasa, sería bonito proveer un máximo de viviendas conteniendo jardines móviles elevados. Entonces habría permutaciones sin fin, la escena cambiaría según las estaciones y el movimiento de las piezas elevadas a lo largo de la tierra. Me gusta el agua, la arena, todas esas cosas. No me gustan los paisajes pintorescos. Creo que fueron hechos por razones específicas (...) ¿Cómo hacer un paisaje?... Creo que es como un espacio público, debería ser como un laboratorio donde la gente pueda elegir. Si quieren hacer un picnic que puedan llevar su barbacoa y hacerlo. Lo mismo se debería poder hacer con otras cosas, algunas veces formar grupos y luego dispersarse. Estoy interesada en cómo se pueden hacer estas cosas para llenar un paisaje. En vez de hacer una piscina aquí y allí, haces un campo de agua y dentro esas piscinas pueden flotar (...) es una cuestión de cómo unir los programas, cómo yuxtaponerlos*”.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> “I don't like nature very much, but I think that a landscape is not purely to do with a park. I think people go to the countryside not only to see trees but because there is open space. I mean, there's a span of land which is beyond what



Maqueta para el Centro de la Ciencia en Wolfsburg



Croquis para el proyecto de la Filarmónica de Luxemburgo

A partir del proyecto para Cardiff, los proyectos abandonan el problema de la descomposición y la sucesiva recomposición para indagar nuevos caminos compositivos. Los siguientes proyectos se comienzan a organizar de otra manera, de la idea de un suelo articulado como una topografía estratificada sobre la que aparece un paisaje se pasará a componer las plantas de una forma más líquida que recuerda a los fluidos que se encuentran en la Naturaleza. Ya no se manejarán únicamente ideas de topografía, sino “*obtener nuevas espacialidades fluidas a través del estudio de formaciones del paisaje natural, como deltas fluviales, cordilleras, bosques, desiertos, cañones, icebergs, océanos, etc.*”<sup>56</sup> Las analogías geológicas del paisaje se hacen cada vez más evidentes.

Estas analogías funcionan en los proyectos de Zaha Hadid, como organización de la planta más que como imágenes literales, haciendo énfasis en una nueva lógica planimétrica que denomina ‘caligrafía’ de la planta.<sup>57</sup> Es la organización de la planta lo que Hadid considera verdaderamente crucial en todos sus proyectos. El modo en que se estructuran las plantas y la manera en que fluyen a través del solar es lo realmente importante y se experimenta con nuevas organizaciones geométricas susceptibles de promover acontecimientos espaciales poco frecuentes. En el proyecto para el *Edificio de la Filarmónica* de Luxemburgo (1997), la idea es la de reconstruir o continuar la colina donde se ubica la construcción mediante una formación paisaje hecho de ‘estratos

---

*the eye can see and this is almost uninterrupted – a very soothing thing. I thought it would be quiet nice if it were possible in the city where land is rare to provide a maximum of flat acreage containing elevated mobile gardens. Then you have endless permutations, the scene changes according to the seasons and the movement of the elevated pieces across the land. I like water, I like sand, I like all those thing. Actually what I do not like is picturesque landscapes – I think these were done for specific reasons (...) How to make a landscape? ...I thought that as a public space, it should be like a laboratory where people can choose. If they want to have a picnic they can take their picnic platform and move on. The same can be done for the other facilities, sometimes forming clusters, and the scattering. I was really interested in how these things can be released to fill up the landscape. Instead of having a pool here and there, you have a filed of water and within that pools can float, (...) It's a questions of how you marry programs together, how you juxtapose”. Z. Hadid, cit. en A. Boyarsky, “Post-Peak...”, op. cit., pág. 14.*

<sup>56</sup> Z. Hadid, “LF One / Landesgartenschau”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 290.

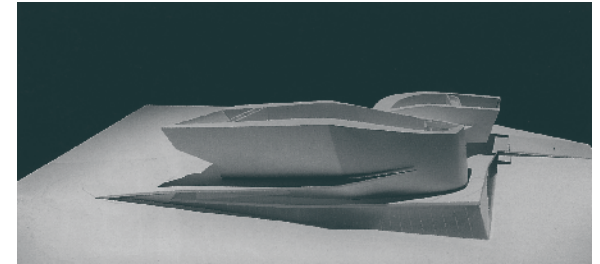
<sup>57</sup> M. Mostafavi, “El paisaje...”, op. cit., pág. 45.

geológicos'. De este paisaje emergen dos salas —el auditorio y la sala de música de cámara— que se perciben desde fuera como 'rocas' o 'colinas' que se retuercen y encajan en el solar y que se experimentan como 'valles' desde dentro. Las pendientes y rampas que rodean al edificio son como un paisaje ondulado continuo, con patios que permiten el paso de la luz en determinados puntos. En el interior, los auditorios siguen con una idea de paisaje por medio de las cotas que definen la circulación y las filas de asientos.

Analizando este proyecto de Zaha Hadid, es inevitable hacer referencia a la *Filarmónica* de Berlín (1956-63) de Hans Scharoun, como otro de los referentes más evidentes de la arquitectura reciente de la angloiraquí. El edificio berlinés desarrolla dos temas arquitectónicos principales: el de la representación de la "montaña", una conformación masiva surgida como inmenso *zigurat* que engulle a la humanidad y el de la "caverna" con la exploración de estructuras aiosas y ligeras, flotantes en un paisaje accidentado, donde los muros son gigantes manteles que envuelven al espacio para encerrar al movimiento incesante que discurre en el exterior y el interior del edificio. Scharoun describe su edificio de la siguiente manera: "*La construcción sigue la pauta de un paisaje, con el auditorio visto como un valle, y al fondo de la cual está la orquesta rodeada por viñas que suben las colinas vecinas. El techo, curvo como una tienda, encuentra su 'paisaje' como un cielo*".<sup>58</sup> El espacio de la *Filarmónica* de Berlín es un espacio de metamorfosis, en el cual se exalta continuamente el movimiento continuo de la forma. Como dice Argan, no hay leyes geométricas, sino fenómenos, el espacio no preexiste, como estructura abstracta a la forma arquitectónica; es más como forma o fenómeno no existe fuera de ella.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> "The construction follows the pattern of a landscape, with the auditorium seen as a valley, and there at its bottom is the orchestra surrounded by a sprawling vineyard climbing the sides of its neighbouring hills. The ceiling, resembling a tent, encounters this 'landscape' like a 'skyscape'". Scharoun, cit. en P. Blundell Jones, *Hans Scharoun*, Phaidon Press, London 1997, pág. 178.

<sup>59</sup> G. C. Argan, *Proyecto y destino*, trad. esp. M. Negrón, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, págs. 173-181 (*Progetto e destino*, Milano 1965)

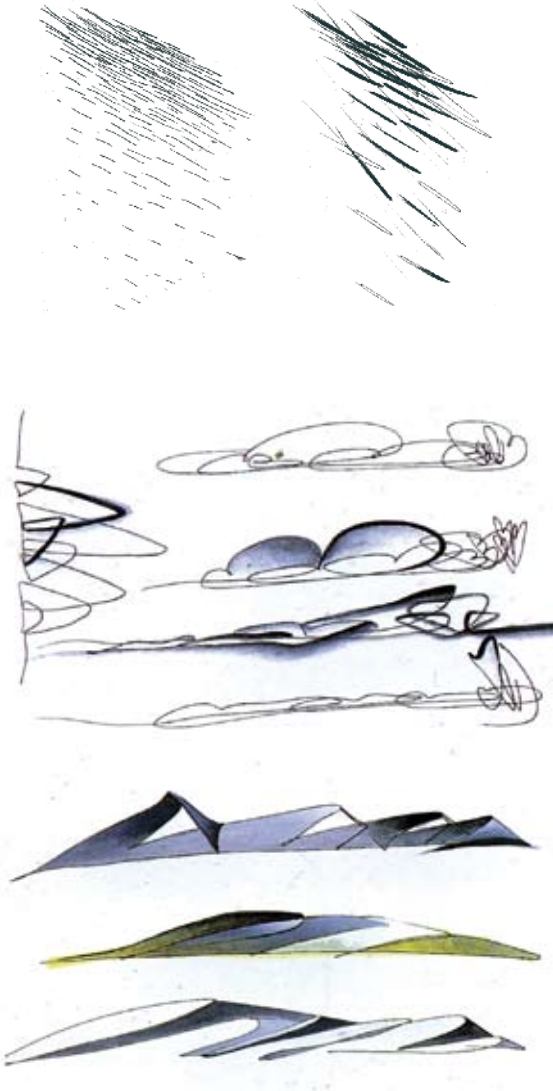


Maqueta de la *Filarmónica de Luxemburgo*



Planta de la *Filarmónica de Luxemburgo*

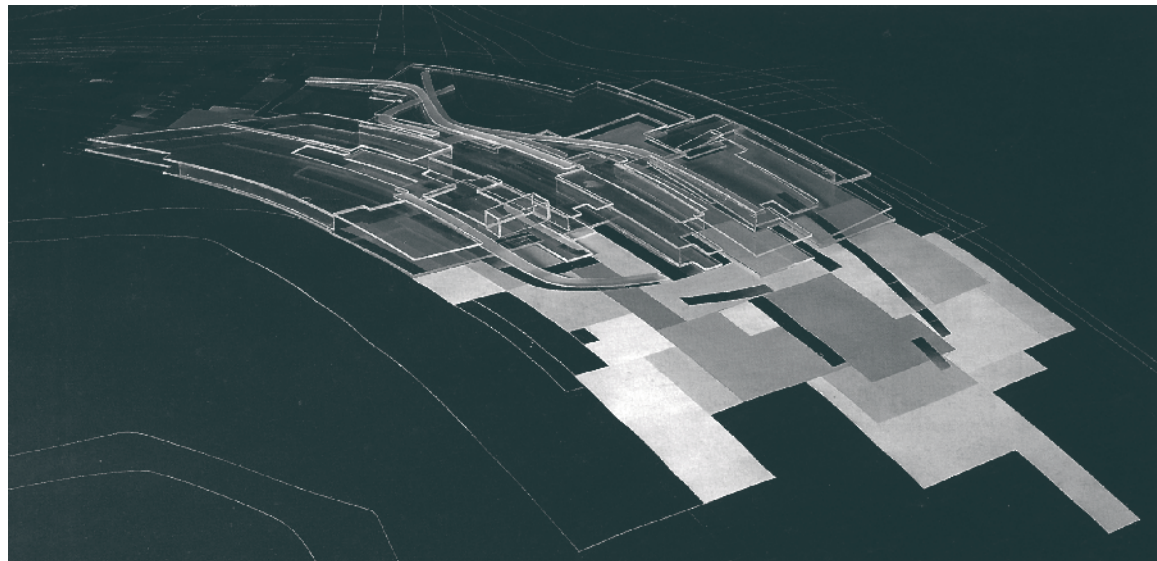




Croquis y perspectiva del Museo de Artes Islámicas en Qatar

En el proyecto para el *Museo de Artes Islámicas* de Qatar (1997) se maneja una idea de dunas movedizas que se combina con la organización, a modo de enjambre, de espacios muy pequeños. El paisaje vuelve a ser el rasgo integral del proyecto. El edificio no sólo está rodeado por un nuevo paisaje, sino también incluye las características de éste en su arquitectura, fundiendo el edificio en él. Una superficie de terreno forma una pendiente que llega hasta el vestíbulo principal, lo que dota al museo de un acceso abierto y transforma al vestíbulo en el propio paisaje construido con plataformas aterrazadas que conducen a las galerías, abiertas al puerto, este gesto rompe la línea fronteriza entre edificio y paisaje. Las galerías terminan en el extremo sur del solar, donde el terreno se rellena hasta la altura de la cubierta que es como un filtro entre el paisaje, el cielo y las galerías. Los patios funcionan como ranuras que además de proporcionar luz al interior, establecen una sofisticada relación entre interior y exterior, atrayendo el paisaje hacia los espacios abiertos del interior del edificio.

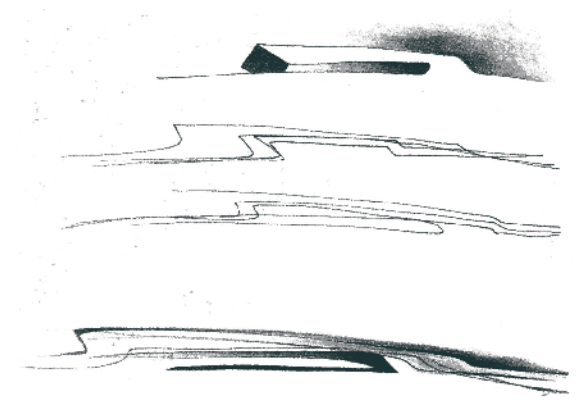
En el edificio *LF-One / Landesgartenschau* (1997-99) en Weil am Rhein se intenta ofrecer un espacio que de manera variada, proporcione a la gente un placer, un goce, un descanso y un bienestar similares a los que podrían disfrutar en el paisaje. Se trata de un edificio dedicado a albergar eventos y muestras ligadas a la jardinería. La idea consiste en crear espacios cívicos que



tengan una posibilidad de ofrecer placer a la gente. La intención no es sólo cuestionar el modo en que las personas usan el espacio –su manera de vivir o su forma de trabajar– sino también proporcionar una sensación de bienestar. En este edificio los flujos del lugar se concretan en masa mural convirtiéndose ellos mismos arquitectura. Los espacios construidos emergen de la geometría del sistema de recorridos peatonales del parque, uniéndose tres de éstos para formar el edificio. Este proyecto será el comienzo de una serie de investigaciones en las que la idea de campo, flujos, líneas, trayectorias se ira afianzando buscando una abundancia de definiciones territoriales y una fluidez de transiciones entre los espacios.

A diferencia de lo que ocurría en Cardiff, en el barrio Flaminio de Roma hay un entorno con identidad propia, aunque sin probabilidades de que dure mucho tiempo con su forma y programa actuales. Ambos proyectos aplican la idea de una composición incompleta, la idea de que la configuración no es definitiva. Eso significa que se pueden añadir capas o estratos y ampliar sin violar el orden, ni la identidad. Algo que proporciona la flexibilidad y fluidez necesarias en un ámbito urbano que está cambiando rápidamente. En el concurso para el *Centro de Arte Contemporáneo* en Roma (1999) el tema es una máquina cultural localizada en un área de tres hectáreas en el barrio Flaminio, que albergará estructuras museísticas y exposiciones temporales, espacios experimentales multimedia, un sector educativo y actividades independientes y extra institucionales. En este edificio, el ‘muro’ no será el diafragma más o menos molesto o móvil, la pared sobre la que colocar sin más los cuadros, sino el elemento generador de toda la forma arquitectónica. Será un vector dinámico que atravesará y señalará todo el espacio. Los muros correrán a lo largo del interior del edificio, cambiando de dimensión y geometría, a la vez que el espacio urbano entrará en el de las galerías.

Con esta idea, Zaha Hadid propone una serie de campos continuos que se enrollan y se mueven unos sobre otros, convirtiéndose en paisajes solapados, un mundo en el que arrojarse. El campo se navegará por unos visitantes atraídos por las diferentes distribuciones de densidad que se registran en el interior de la estructura. Los elementos de circulación verticales u oblicuos están colocados en los puntos de confluencia, interferencia y turbulencia. A través de la reducción del objeto a una multiplicidad de direcciones, por donde discurre un ininterrumpido flujo de energía, la

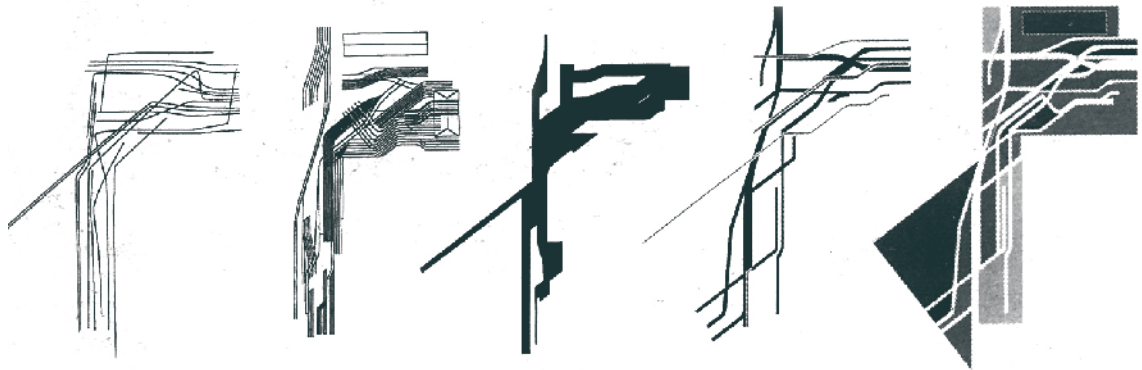


Croquis del LF One/Landesgartenschau en  
Wein am Rhein

praxis arquitectónica se acerca a la artística contemporánea. Se evoca una línea de investigación que se aleja del objeto y de su consiguiente santificación, hacia campos de asociaciones múltiples, anticipadores de la necesidad de cambio.

Analizando los trabajos de Zaha Hadid, se recuerdan los textos de Peter Cook que en 1966, ya proponía pensar en la ciudad no como una serie de edificios, sino como una trama de acontecimientos que se entrecruzan en el infinito. Mientras que la arquitectura generalmente canaliza, segmenta y cierra; el paisaje abre, ofrece y sugiere. Esto no implica rendirse a la

Croquis flujos y circulaciones del Centro de Arte Contemporáneo



Naturaleza en bruto y abandonar la arquitectura, sino que lo importante es encontrar modelos, prototipos, analogías, referentes potencialmente productivos que inspiren la creación de nuevos paisajes artificiales coherentes con los complejos, múltiples y contradictorios procesos de vida contemporáneos. En la obra de Zaha Hadid parece que en el “devenir” de la forma, al armonizarse con el discurrir de la vida en la que se desarrolla, se conforma también la fenomenología del existir heideggeriano, cuyo sentido está determinado por la transitoriedad, es decir, de la temporalidad del ser y de su fluir. El continuo movimiento de la forma se entiende, con Bergson, como la vista instantánea de una transición. La desenvuelta agregación de los volúmenes y de los espacios internos deriva en una noción temporalizada del espacio que promueve la dinámica y la transitoriedad de la forma a través de continuas mutaciones de los elementos, de las superficies y

de los recorridos; incentivando, a través de exploraciones pluridireccionales, la libre apropiación y definición de ambientes por parte del sujeto en movimiento. La aparente libertad de las plantas, la supresión de la repetición en las articulaciones de los espacios, la elección siempre individualizada de los materiales, definen configuraciones abiertas y laberínticas que exaltan las condiciones fenomenológicas del ser, salvaguardando y estimulando la libertad del individuo contemporáneo. Se sustancia un nuevo concepto de “sublime” buscado en el desordenado y caótico vivir colectivo, en la metáfora de la ciudad multiforme y tentacular, verdadero y propio “laberinto móvil” que interpreta la dimensión del presente como incesante mutación e interacción dinámica.

Lo verdaderamente primordial, para Zaha Hadid, es añadir algo a las vidas de los usuarios del edificio, esto supone para la arquitecta reinventar permanentemente las formas del marco vital, cuestionar la visión que se tiene de él y cómo se habita, lo que conduce en sus proyectos a un producto urbano muy permeable que no tiene nada que ver con la fortificación de lo privado frente a lo público. Para ello emplea signos fuertes y significativos, en los que la arquitectura está determinada por la elección hecha en el interior de un proceso de transformación del proyecto. Una elección que se convierte en determinante por la mutación del fenómeno del existir donde se ve cómo, desde hace tiempo, han sido sustituidas unas concepciones de fondo de la cotidianidad por las relaciones ininterrumpidas e inestables del espacio y del tiempo.

Zaha Hadid no abandona la idea de provocar sensaciones nuevas y estimulantes que provoquen una mayor receptividad de la realidad, escondida hoy por el pliegue de la tecnología. La ciencia ha descubierto, hace tiempo, el ininterrumpido fluir y la relatividad de los valores humanos para los que no existe una finalidad absoluta o una verdad eterna. El ambiente físico ha cambiado y cambia continuamente durante el periodo de vida de un hombre; el tiempo se hace así más ponderable que cualquier otra dimensión. Es el hombre el que no cambia lo suficiente. Zaha Hadid parece que ha asimilado el factor “tiempo” y lo ha hecho penetrar en la idea de proyecto por medio del paisaje natural y artificial.

El paisaje se convierte así no sólo en simple analogía formal, sino en verdadero referente, representación de la relación finito-infinito, en la cual lo concreto es expresión de lo universal,



Maqueta del Centro de Arte Contemporáneo de Roma



concebido como incesante movimiento de las formas en las cuales la vida discurre. La estructura de la arquitectura de Zaha Hadid y la configuración nunca terminada de sus espacios ponen al individuo en una situación análoga a la experiencia emocional suscitada por un paisaje, cuando la mirada llevada más allá del cuadro que es familiar se pierde en una lejanía infinita o en el movimiento tumultuoso de la ciudad contemporánea, en la cual el individuo vive experiencias tenebrosas y exaltadoras. La posibilidad de andar por donde se quiera en los edificios de Hadid, concreta de esta manera aquella aspiración a la libertad que constituye una de las cuestiones centrales del paisaje y garantiza uno de los aspectos en los que basa su belleza.



*Vista del aparcamiento y terminal de tranvías Hoenheim-Nord,  
Estrasburgo*

### 3. El paisaje como *palimpsesto*. Peter Zumthor

“...Y luego, más tarde, la villa sobre la colina: ella se puso a pasear por aquel paisaje, y de repente, avistó una joya que le hizo contener el aliento. El edificio resplandecía, y a ella le pareció que esté pertenecía al paisaje y el paisaje era suyo”.<sup>60</sup> En estas palabras de Zumthor resuena la novela *Trastorno*, del escritor austriaco Thomas Bernhard. El arquitecto suizo se interroga respecto al significado de paisaje: “¿Qué incluyen esos paisajes interiores? ¿Son de esos ambientes en que uno diría: ‘lo que ahora me apetece realmente es sentarme y ponerme a leer un libro’? ¿O acaso, el espacio más hermoso es uno de esos lugares en donde uno se entretiene y lo va descubriendo lentamente?”<sup>61</sup>

Peter Zumthor es el arquitecto de mayor edad de una generación helvética que tiene en la materia su núcleo central de reflexión. Galardonado en año 1998 con el premio *Carlsberg*, Zumthor es un arquitecto que practica su oficio retirado en un remoto pueblo alpino con el refinamiento de un artesano y elegancia musical. Es un arquitecto que ha hecho una elección a la que permanece fiel con coherencia. Una elección personal, probablemente incluso difícil, elección precisa, no tanto sobre aspectos teóricos como en el modo de pensar, desear y producir arquitectura dentro de un taller: “no soy un arquitecto que provenga de la teoría, un arquitecto que, por así decirlo, haya surgido de un lugar teóricamente delimitado y se ha puesto a proyectar en el marco de la historia de la arquitectura. Más bien, soy una persona que ha sucumbido ante la tentación del hacer arquitectónico, del construir, del dar un acabado perfecto a la cosa...”<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> P. Zumthor, “¿Tiene la belleza una forma?”, en P. Zumthor, *Pensar la arquitectura*, trad. esp. P. Madrigal, Gustavo Gili, Barcelona 2004, pág. 60 (“Hat Schönheit eine Form?”, Banden 1998)

<sup>61</sup> P. Zumthor, “La tensión de no ser concreto. Conversación con Billie Tsien y Tod Williams”, en 2G, nº 9, Barcelona 1999, pág. 9.

<sup>62</sup> P. Zumthor, “De las pasiones de las cosas”, en P. Zumthor, *Pensar...*, op. cit., pág. 35. (“Von den Leidenschaften zu den Dingen”, Jyväskylä 1994)



Atelier Zumthor



Casa Gugalun



Interior de la casa Gugalun

Experiencias personales, programas del cliente, elecciones de detalles y de representación, organización y estrategias del concebir arquitectura, todas ellas son consecuencias mezcladas unas con otras. Para Zumthor, arquitectura es siempre y únicamente materia concreta, y construir es el arte de conformar un todo dotado de sentido a partir de una multiplicidad de partes singulares. *“La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial. (...) Experimentar la arquitectura de una forma concreta, es decir, tocar su cuerpo, ver, oír, oler”*.<sup>63</sup>

La verdad reside en las cosas mismas y en el acto de su realización, el transcurrir del tiempo iniciará su lenta obra de modificación; tanto en los detalles como en las partes invisibles de la estructura. Construir es una operación arcaica que refleja el tiempo: el pasado, el presente y el futuro. Zumthor proyecta enfrentándose a los problemas. No le interesa la cantidad, sino sólo el tiempo que se tarda en construir las cosas para que perduren, *“cuando hago algo, intento que sea lo más íntegro, completo y sencillo posible, en previsión de la vida futura del edificio o del uso que se le pueda dar más adelante”*.<sup>64</sup> El perenne alternarse del ciclo solar hará evidente colores, sombras, defectos y bellezas, permitiendo imaginar, pensar, soñar, implicando en modos diversos sensibilidad y razón; respetando el proceso del recuerdo, estando el sentir y el razonar radicados en el pasado. *“La arquitectura construida tienen su lugar en el mundo concreto. Allí es donde está presente, donde habla por sí misma. Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello”*.<sup>65</sup> Las

---

<sup>63</sup> P. Zumthor, “Enseñar arquitectura, aprender arquitectura”, en P. Zumthor, *Pensar...*, op. cit., pág. 56. (“Architektur lehren, Architektur lernen”, Mendrisio 1996)

<sup>64</sup> P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 8.

<sup>65</sup> P. Zumthor, “Una intuición de las cosas”, en P. Zumthor. *Pensar...*, op. cit., pág. 13. (“Eine Anschauung der Dinge”, Santa Mónica 1988)



arquitecturas “contadas”, incluso antes de ser realizadas, pueden ser comprendidas porque a menudo los proyectistas “*dicen mucho sobre los aspectos reflexivos de sus trabajos y dan a conocer poco acerca de las secreta pasiones que animan realmente su trabajo*”.<sup>66</sup>

La arquitectura, para Zumthor, debe esforzarse en hablar de lo que realmente es y quiere ser. Concebida como un cruce de ideas y fenómenos hablará a cada uno de modo diferente, tanto como las diversas experiencias del mundo. La esencia de sus edificios proviene de la experiencia, de las texturas, del juego de la luz, de la exaltación del oficio, de la calidad cinestésica de los espacios. Entre las expresiones que usa con mayor frecuencia están las de cuerpo, lugar, memoria, cosa pasión, sensación (ruidos, olores, oscuridad, luz, luz radiante), atmósfera, cualidad, imagen, visión, ritual, interpretación. Se trata de un lenguaje que permite relacionarse con las apariencias vitales del mundo a través de los sentidos.

Las construcciones de Zumthor representan una crítica a la modernidad. No se trata, sin embargo, de una crítica postmoderna, de impostación semántica o aplicada al lenguaje de los signos, sino de otro tipo de una crítica de fondo. Las primeras construcciones de Zumthor revelan la capacidad de reelaboración y síntesis de experiencias e imágenes registradas en los recuerdos, que constituirán un almacén personal de ejemplos, de modelos, de elementos físicos e inmateriales: el edificio para la protección de restos arqueológicos romanos en Welschdörfli (1985-86), el *Atelier Zumthor* (1985-86) en Haldenstein, la *capilla Sogn Benedetg* (1985-88) en Sumvigt, la *casa Gugalun* (1990-94). Las obras más recientes confirman este acercamiento disciplinar y testimonian una progresiva selección de los temas tratados: las *Termas de Vals* (1990-97), el *Kunsthhaus* (1990-97) en Bregenz o la *Topografía del Terror* (1993) en Berlín.

Para Zumthor, el lugar es el mundo: “*una arquitectura de los lugares sin conocimiento del mundo es insignificante, como lo es una arquitectura del mundo sin conocimiento de los lugares*”. En la conferencia *De las pasiones a las cosas* está contenido este pasaje fundamental: “*Edificios que*

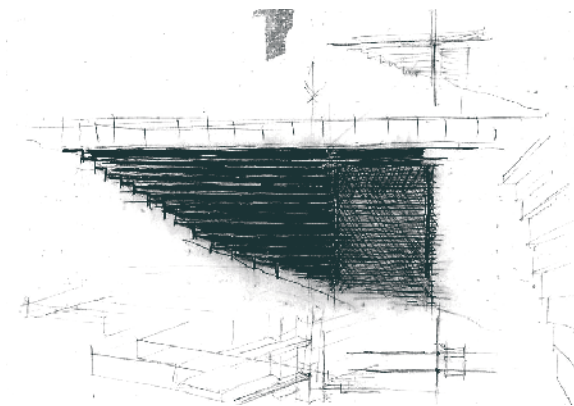


Pavimento de las *Termas de Vals*

---

<sup>66</sup> P. Zumthor, “Una intuición...”, op. cit., pág. 19.





Croquis y estado inicial de la casa Gugalun

*despliegan una presencia especial en un determinado lugar me producen a menuda la impresión de estar sujetos a una tensión interna que apunta más allá de ese lugar. Fundan su lugar concreto dando un testimonio del mundo, En ellos, aquello que proviene del mundo ha contraído un vínculo con lo local... Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local".<sup>67</sup>*

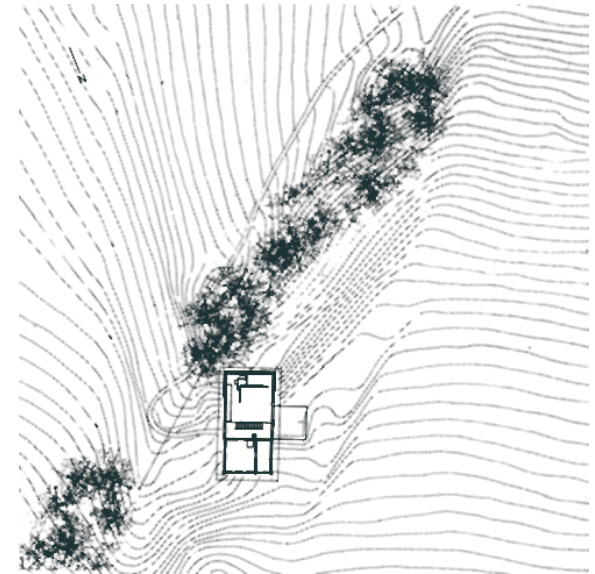
La casa Gugalun, construida en Versam, es una especie de *intromisión* en un sitio que ya es perfecto: una antigua construcción, un lugar con un paisaje incomparable, una vista de extrema belleza. ¿Cómo relacionarse con un ambiente similar, qué cosa añadir, cómo ser cuidadoso? La tarea de Zumthor era la de conservar la casa dirigida hacia el valle, reformándola. *"Entrando en la casa, se entra no sólo en una máquina del tiempo, donde se contraponen dos horizontes temporales diversos, sino que se penetra en un campo de tensiones entre natural y artificial, entre obvia explicación y excitada confusión. De frente a la parte renovada, la antigua artificialidad del mundo rural y artesanal, absolutamente sereno en su relación con los materiales y con las estructuras, y, al mismo tiempo, su aparente casualidad se reconvierten en una aparente naturaleza, que no parece hablar de otra cosa sino del lugar y de los simples acontecimientos que lo han señalado. Las nuevas estructuras dejan sólo imaginar la dimensión de la profundidad, como misteriosas 'señales' provenientes de un mundo radicalmente nuevo del pensamiento y de la voluntad. El cemento, por ejemplo, con una actitud de ostentación casi de dandy por la propia elegancia, parece ironizar sobre la austera historia (típicamente suiza) de variaciones infinitas; el mundo solar y pacificado de cosas materiales; la festividad celebrada poéticamente: todo refuerza su presencia material, la perceptibilidad y la impresión de sensibilidad que se funden en una arquitectura que se puede definir de la contemplación y de la regeneración (...) la importancia de esta construcción coincide, por un lado, con la demostración que la arquitectura contemporánea tiene algo que decir incluso*

<sup>67</sup> P. Zumthor, "De las pasiones...", op. cit., págs. 35-36.

en los contextos que aparentemente le son extraños, como el viejo mundo campesino y, por otro lado, en la demostración que dos “realidades temporales” diversas están en grado de transmitir la conciencia del presente que, de frente al espectáculo de la naturaleza, suscita alegría”.<sup>68</sup>

Martin Steinmann sostiene que para Zumthor “proyectar significa generalizar la forma de la que ha hecho experiencia, lo que vale tanto como decir reconducirla a aquellos caracteres que la convierten en una forma universal (una forma que precede las “historias”)... En la arquitectura de Zumthor se desprende, por un lado, una continua investigación o búsqueda de la ‘forma justa’, pero por otro también el esfuerzo de arraigar esta ‘justicia’ de la forma dentro de las cosas”,<sup>69</sup> busca o desea un universal concreto.

Zumthor se ha demostrado crítico y escéptico hacia la carrera gratuita de lo imposible, las fáciles copias de moda en el mercado de la arquitectura, la velocidad de la información, el uso de tecnologías innovadoras; reteniendo en cambio los procesos artísticos para conseguir una unidad, en el intento de dar a sus propios edificios una presencia equiparada a la de las cosas naturales. Ha entendido sus valores y límites, interpretándolos y oponiendo el deseo de materialidad de sus



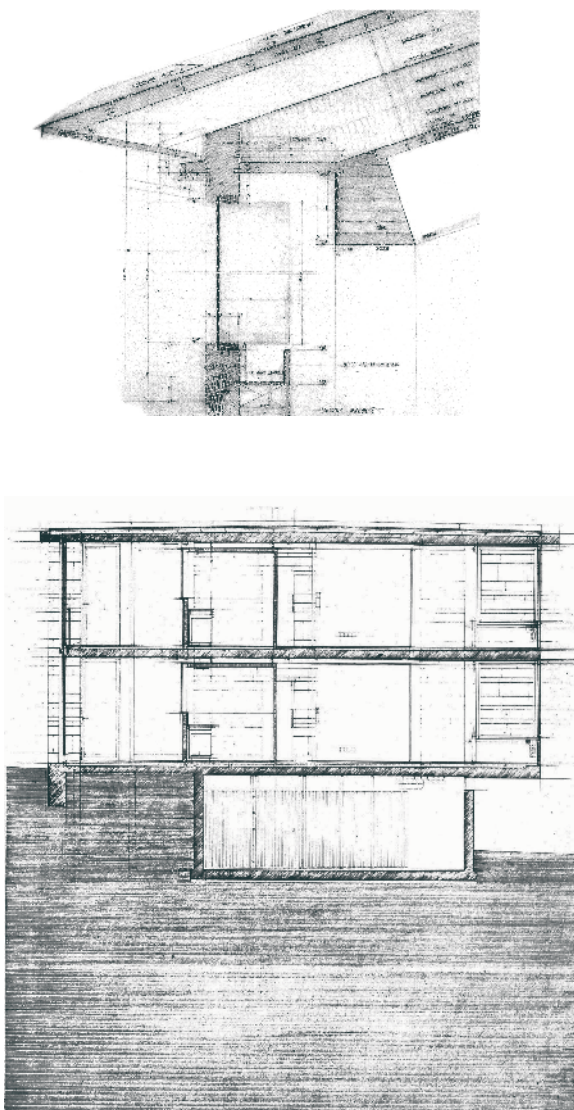
---

<sup>68</sup> “...Entrando in casa, ci si trova non solo in una macchina del tempo, dove si contrappongono due orizzonti temporali diversi, ma si penetra in un campo de tensioni tra naturali e artificiale, tra pacata spiegazione ed eccitata confusione. A fronte della parte rinnovata, l'antica artificialità del mondo rurale e artigianale, assolutamente sereno nel suo rapporto coi materiali e con le strutture, e, nel contempo, la sua apparente casualità si riconvertono in un'altrettanto apparente naturalezza, che non sembra parlare d'altro se non del luogo e dei semplici avvenimenti che lo hanno segnato. Le nuove strutture lasciano solo immaginare la dimensione della profondità, come misteriosi “segnali” provenienti da un mondo radicalmente nuovo del pensiero e della volontà. Il cemento, per esempio, con un atteggiamento di ostentazione quasi da dandy della propria eleganza, sembra ironizzare sulla sua austera storia (tipicamente svizzera) di variazioni infinite; il mondo solare e pacificato di cose materiali; la festività celebrata poeticamente: tutto rafforza la presenza materiale, la percettibilità e l'impressione di sensibilità che si fondono in un'architettura che si può definire della contemplazione e della rigenerazione (...) la importanza di questa costruzione coincide, da un lato, con la dimostrazione che l'architettura contemporanea ha qualcosa da dire anche nei contesti che apparentemente le sono più estranei, come il vecchio mondo contadino e, dall'altro, nella dimostrazione che due diverse “realità temporali” sono in grado di trasmettere la consapevolezza del presente che, di fronte allo spettacolo della natura, suscita la gioia”. F. Achleitner, “Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor”, en Casabella, n° 648, Milano 1997, pág. 54.

<sup>69</sup> Véase al respecto M. Steinmann, “Téchne. Sul lavoro di Peter Zumthor”, en Domus, n° 710, Milano 1989, pág. 52.



Planta y ampliación de la casa Gugalun



Detalle constructivo de la *capilla Sogn Benedetg* y sección de la *Residencia de ancianos* en Coira

obras construidas o proyectadas, tanto en el pasado como en el presente. Busca hacer arquitectura de un modo personal y concreto, producirla generando emociones.

Para Peter Zumthor los dibujos tienen un signo sintético, seco, preciso, reconocible no por las estrategias gráficas sino por la cualidad arquitectónica que quieren expresar. Las maquetas, igual que los dibujos, tienden al mismo fin, son utilizadas como instrumento de verificación de situaciones reales como la luz, las proporciones, los materiales y sólo con fines representativos o conceptuales. Todo tiende a la concreción como elección expresiva. Los dibujos de ejecución son los que más le interesan, por ser los más precisos, exhaustivos y objetivos. *“Dirigidos a los especialistas que dan cuerpo material al objeto pensado, se ven libres de una dirección de la exposición asociativa. No trata ya de convencer ni de seducir, como los dibujos de proyecto, sino que se caracterizan por la certidumbre y la confianza. Parecen decir: ‘esto se hará exactamente así’”*.<sup>70</sup> Nada más se necesita para hacer entender un proyecto. La construcción, que se iniciará con la obra, desvelará el valor y admitirá los errores. Finalmente será en los edificios, no en los dibujos “bellos”, donde se explicará el pensamiento arquitectónico de Peter Zumthor: en la escala 1:1, en la forma, en los materiales, en el color, en la atmósfera...

La materialidad de la arquitectura no puede ser experimentada más que directamente en los propios edificios y esta materialidad es de naturaleza técnica, deriva de un hacer. En base a esta observación, es coherente el hecho de que Zumthor muestre en los dibujos que el efecto de sus edificios es ser *construidos*. Estos dibujos remiten al término *téchne* de Aristóteles. Es esta palabra la que explica la esencia de los edificios de Peter Zumthor. Estos dibujos de trabajo revelan con claridad la poesía de sus edificios. La forma encuentra su razón de ser en un trabajo. Se trata de una poesía del trabajo. Éste es para Zumthor algo más que un medio es, a su vez, objeto. Los edificios muestran el trabajo que los ha hecho posibles, emparentándose con determinadas direcciones del arte de nuestro tiempo, cuyo tema es el proceso mismo que los ha producido.

---

<sup>70</sup> P. Zumthor, “Una intuición...”, op. cit., pág. 18.



Los edificios del arquitecto suizo están compuestos por volúmenes simples. A la simplicidad de los volúmenes está ligada también la calma que emana de estos edificios. Zumthor habla a propósito del esfuerzo que conseguir el todo requiere, pero *“cuando las simples formas y partes aparecen por fin en su objetualidad y, como naturalmente, (...) se resuelven en el conjunto, entonces pienso de haberme acercado a mi ideal: un objeto arquitectónico que reposa en sí mismo”*.<sup>71</sup>

En los dibujos de trabajo, busca en la memoria las representaciones que permiten ver al edificio comprendiéndolo. Estos dibujos presentan la ventaja de no ser imágenes y no ocupar, por tanto, el puesto de *otras* imágenes. El término “imagen” se entiende, en este caso, como una forma de la experiencia, como una experiencia conservada en la forma de las cosas. Las imágenes son medios para expresar a través de una forma conocida una forma desconocida y buscada. Zumthor afirma que en el acto de proyectar busca en su cabeza las imágenes que son justas e intenta comprenderlas, comprender cómo funcionan.

Wim Wenders ha afirmado que las historias a menudo no son más que un pretexto para encontrar imágenes. Y habla de los tiempos en los que las imágenes proliferaban a placer, *“imágenes sin forma, porque estaban privadas de la mirada que habría podido conferirles una forma”*.<sup>72</sup> Las historias procuran esta mirada. En eso reside su importancia, también para la arquitectura: confieren a las cosas una forma. Se trata de una repetición que vive de diferencias.

La construcción es el acto final de ese largo y complejo proceso. Tal complejidad se debe a que el proceso implica realidad y sujetos diversos debiendo ser eficazmente gobernado y la complejidad de ese proceso es proporcional a la complejidad del que proyecta. Lo que cuenta es que en esta realidad –donde la arquitectura se investiga en procesos productivos desligados de una visión

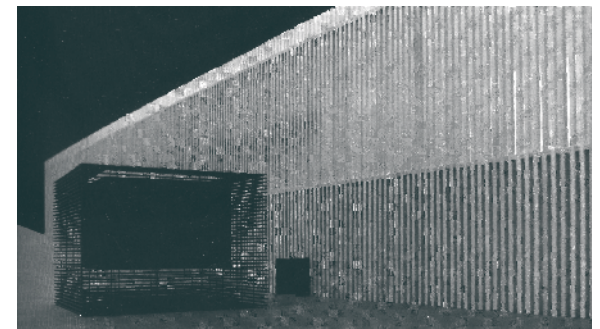
---

<sup>71</sup> *“Quando le singole forme e parti appaiono infine (...) nella loro oggettualità e, come naturalmente, (...) si risolvono nell'intero, allora penso di essermi avvicinato al mio ideale: un oggetto architettonico che riposa in se stesso”*. P. Zumthor, cit. en M. Steinmann, “Téche...”, op. cit., pág. 52.

<sup>72</sup> *“immagini senza forma, poiché erano prive dello sguardo che avrebbe potuto conferire loro una forma”*. W. Wenders cit. en M. Steinmann, “Téche...”, *Ibidem*.

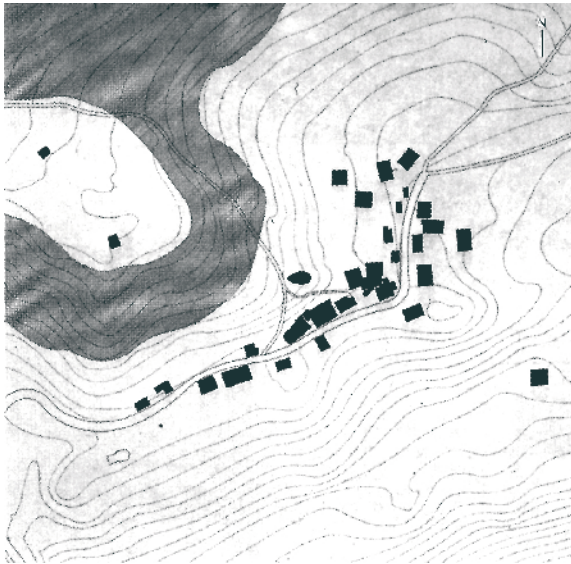


Edificio de protección restos arqueológicos en Chur, Graubünden



Maqueta del proyecto *Topografía del Terror*





Exterior capilla *Sogn Benedetg* y planta de situación

publicista, estadística, “normalizada”, sin poner a cero la discusión sobre el lenguaje arquitectónico, sobre el valor de calidad o sobre el factor estético—, Zumthor persiste, con coherencia, en el deseo y esfuerzo de controlarla con extremo rigor.

Deseando la perfección, gobernando tanto los procesos productivos como los instrumentos con los que trabaja y con los que se avala para representarla al observador; oscilando entre arte y técnica, entre verdad y poesía, rechazando academicismos, representa un acercamiento disciplinar posible y concreto. Un modo de hacer arquitectura coherente en cada ocasión, severo incluso a la presencia del cliente, humilde hacia las circunstancias de la vida, anómalo en el panorama contemporáneo, una manera que indiscutiblemente da dignidad a la profesión.

Del ejercicio de su magisterio proyectual y constructivo surgen, a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado, sus primeras obras: el edificio para la protección de restos arqueológicos en Welschdörfli cerca de Coira, el *Atelier Zumthor* en Haldenstein y la *capilla de Sogn Benedetg* en Sumvigt en los Grisones. Tres obras en las cuales emerge con fuerza la confrontación entre arquitectura y lugar, entre modos constructivos contemporáneos y recursos tradicionales locales, temas reiterativos en la obra de Zumthor y con los que se ha enfrentado constantemente hasta hoy.

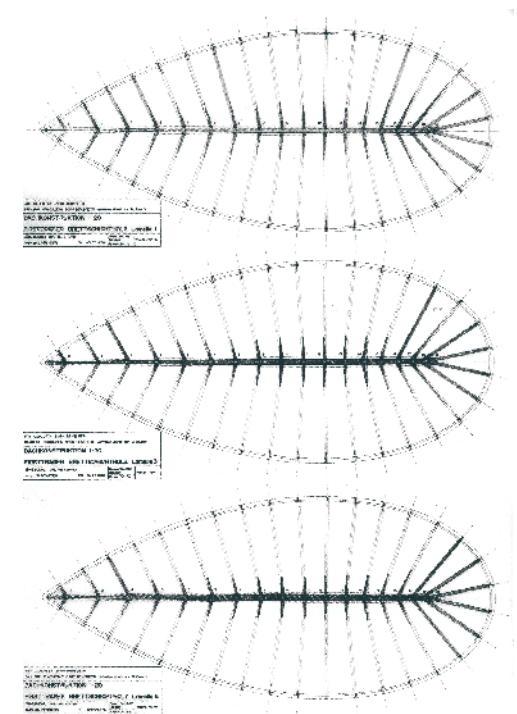
La pequeña iglesia de Sogn Benedetg representa el trabajo más complejo de Zumthor en lo que respecta a signos e imágenes del arquitecto suizo. La forma recuerda las estructuras cuneiformes que, de vez en cuando, son construidas para proteger las casas de las avalanchas de nieve. Estas cuñas, normalmente, están realizadas en piedra. La nueva iglesia, sin embargo, es de madera: un material típico de los Alpes. La vieja iglesia del pueblo, como todas las de la zona, es de piedra y permanece en ruinas. Las imágenes que pasan por la memoria fracasan si se entienden como referencias inmediatas. Se agrupan en diferentes contradicciones, que se disuelven sólo si se parte de la realidad del edificio, una realidad que deja atrás las propias referencias, como el que camina deja detrás de sí sus pasos, pero sin los que no sabría donde está. Los edificios de Zumthor viven a través de referencias, pero no se agotan en éstas, como ocurre con los edificios postmodernos. Aquellos viven a través de sí mismos, ese es el secreto de su sensible presencia.

La pequeña iglesia en madera perdida entre las montañas de Suiza, proyectada en 1988, surge sobre una colina, en un lugar privilegiado por la topografía local sobre las casas de la aldea de Sogn Benedetg, en mitad de las montañas de la Surselva, en un paisaje secular, rico de imágenes e identidad. La interpretación del lugar y su traducción arquitectónica en la *capilla de Sogn Benedetg*, se muestra a nuestros ojos –en una síntesis muy calibrada– a través de un arraigo y una fisicidad atemporal que parecen derivar del particular poder de las formas arquitectónicas dotadas de una resonancia universal, de una vida que precede las historias. La nueva capilla adopta como las iglesias antiguas, como los lugares sacros, una forma arquitectónica particular que la distingue de los edificios laicos, pero se separa de las tradiciones de las iglesias locales al haber sido construida en madera.

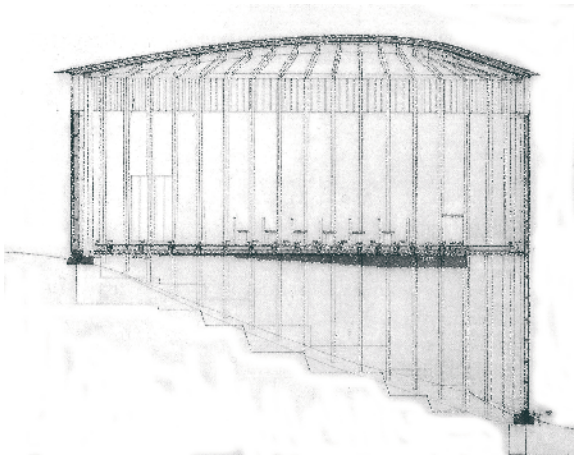
La encrespadura material de escamas de madera de alerce, hecha de finísimas piezas, delinea con la delicadeza del dibujo y vibración de colores, un volumen formado por el suave modelado que vive de superficies animadas por estados cambiantes de iluminación. Sobre el volumen, apenas perceptibles incluso de cerca, se inscriben detalles constructivos refinados que reconducen a una escritura constructiva esencial. El interior es espacio, sólo espacio. Peter Zumthor crea un objeto arquitectónico contemporáneo, construido de manera atípica y, sin embargo, profundamente arraigado en la historia de la arquitectura y que, a pesar de su extrañeza, enhebra recuerdos que parecen ser más precisos que cualquier cita directa de una forma.

La iglesia es un edificio con un solo ambiente con forma de hoja o de gota, orientada de este a oeste. Exterior e interior se corresponden. Una correspondencia compleja porque al exterior la forma del edificio es esbelta mientras que el interior es redondeada e introvertida. El campanario, junto a la iglesia, es una construcción similar a una escalera de mano de madera que poco a poco se separa del fondo y se recorta en el cielo.

Desde el punto de vista tecnológico la capilla se presenta como una construcción en madera. El pavimento de tablas está ligeramente abombado, apoya sobre una armazón de vigas y se mueve bajo el peso de los pasos, resonando como si estuviera vacío. Treinta siete montantes de madera rodean la forma de hoja y definen el espacio. Sostienen el techo que es una estructura, también



Revestimiento exterior y plantas estructurales de la capilla



Interior y sección de la capilla

en madera, con nervaduras similares a las de una hoja o al casco de una barca. Detrás de los montantes se desarrolla la curva de las paredes perimetrales plateadas, construidas y pintadas como un panorama abstracto de luz y sombra. Una serie de finas lamas delante de las ventanas modela la luz que, desde lo alto, llueve bajo el altar. La epidermis plateada de las paredes está revestida en el exterior por las escamas de madera. Esta pequeña iglesia se podría calificar, sin género de dudas, como ejemplar y modelo de ejemplo.

Hay dos obras de Zumthor que forman un único esfuerzo creativo: las *Termas de Vals* (1996) y la *Kunthaus de Bregenz* (1997). La primera hundida en la montaña, ensalza lo tectónico; la segunda elevada sobre el lago, invoca lo etéreo. Las dos llegan hasta el límite en la eliminación de lo superfluo, ofreciendo la paradoja de una arquitectura de materiales puros y espacio continuo, que es, al mismo tiempo, increíblemente simple y desgarradoramente misteriosa. El libro *La montaña mágica* de Thomas Mann acude a la mente porque describe un lugar lejos del mundo (un sanatorio) donde el cuerpo está más presente y, a la vez, los secretos de la mortalidad son más accesibles. “En los baños, la idea era estar en las montañas e ir hacia la luz, algo así como las aguas termales que surgen de sus profundidades. O como la arquitectura de las antiguas villas clásicas, con sus secuencias en las que se pasa de una sala a otra, y a otra...” declara Zumthor.<sup>73</sup>

En los dos proyectos, Zumthor ha provocado una confrontación con las esencias materiales y espaciales, induciendo una condición liminar que permite alejarse del mundo para penetrar en un vacío intemporal y arcaico en el que se puede dar un paso atrás para contemplar el propio ser. Las *Termas de Vals* surgen en una aldea aislada de los Grisones, al final de la cuenca de un valle, a 1200 metros sobre el nivel del mar. Un recurso importante de esta pequeña aldea es el agua termal que surge de la montaña a 26 grados centígrados. La nueva construcción ha sido un gran volumen de piedra, cubierto de hierba, encastrado en la montaña con la que es un todo. Es un elemento solitario que se opone a la integración con los edificios existentes, para hacer emerger lo que parecía más importante: expresar la intensa relación con la imponente topografía.

<sup>73</sup> P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 13.



Al desarrollar esta idea, el edificio transmite la impresión de haber estado siempre allí, de ser más viejo que las construcciones cercanas. Una presencia del paisaje mismo.

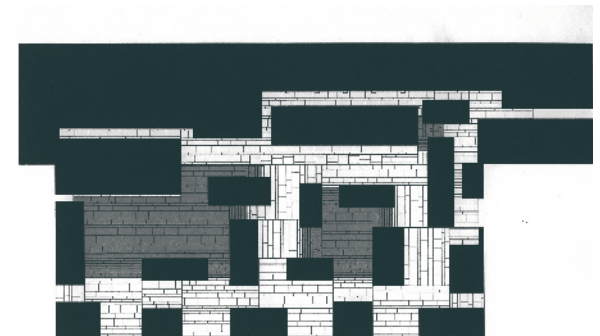
Peter Zumthor dice que las *Termas de Vals* “...no son una exhibición de juegos acuáticos a la moda; expresan (...) la silenciosa, primaria experiencia de bañarse, relajarse en el agua, en el contacto del cuerpo con la piedra y con el agua a diversas temperaturas en diferentes situaciones...”<sup>74</sup>

Es un edificio aislado semienterrado, independiente del hotel existente, al cual está unido sólo a través de un corredor subterráneo. Superada la puerta de entrada, se recorre el pasillo que conduce a los vestuarios y a las duchas. Las paredes de la derecha, como todas las partes de la construcción en contacto directo con la pendiente, están construidas en hormigón liso. A intervalos regulares el agua gorgotea directamente de la “montaña”, a través de finos y sutiles tubos de cobre, y deja sobre el cemento franjas rojo oscuro debido a su componente ferrosa. A través de los vestuarios, se alcanza una galería transversal larga y estrecha desde la cual se goza una primera mirada del conjunto de la sala central. Una rampa paralela a la galería conduce al nivel del agua. En torno a la bañera central hay cuatro grandes pilones de diferentes dimensiones dispuestos como bastidores y rodeados a su vez, por otra corona irregular de pilastras. De estos últimos, los que están hacia el valle delimitan dos grandes logias desde las cuales se goza de la vista del sugestivo panorama de las montañas, mientras que los otros dos señalan estrechas espirales hacia el hotel o hacia la piscina exterior. La configuración del espacio es relajante y emocionante al mismo tiempo. Un movimiento circular parte desde el centro de la piscina y alcanza su aceleración masiva en los ángulos del edificio. Incluso la piscina al aire libre, con su disposición en el patio, responde al mismo principio.

La piedra verdosa con la que están construidas las termas, es una variedad de gneis, una roca metamórfica muy particular que –sometida a las mismas condiciones de calor y presión que

---

<sup>74</sup> “Le terme di Vals non sono un'esibizione di giochi acquatici alla moda; esprimono, piuttosto, la silenziosa, primaria esperienza del bagnarsi, lavarsi, rilassarsi nell'acqua, del contatto del corpo con la pietra e con l'acqua a diverse temperature e in differenti situazioni...”. P. Zumthor, “Le terme di Vals”, en *Casabella*, nº 648, Milano 1997, pág. 56.



Croquis y planta baja de las *Termas de Vals*





Valle de los Grisones, ubicación de las Termas y sección del edificio

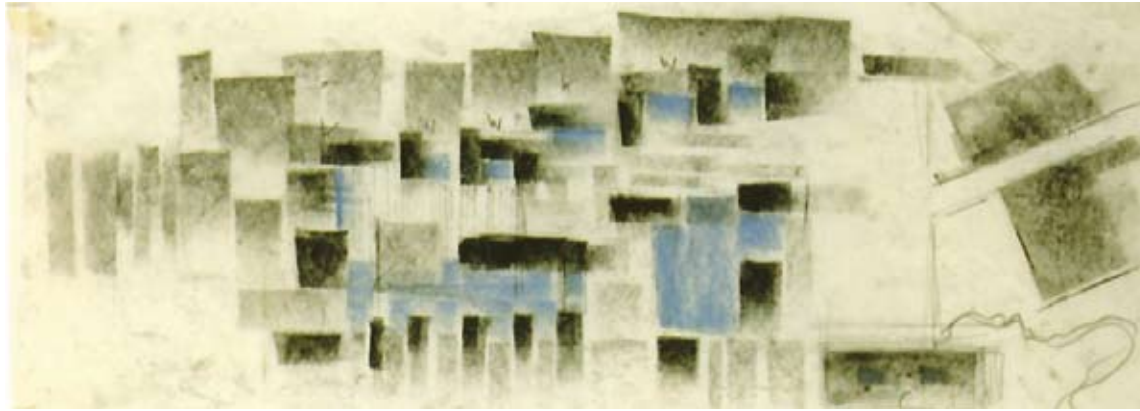
afectan a las aguas ferruginosas de los baños- quedó asentada en forma de finos estratos repletos de fósiles. El gneis procede de canteras locales, se cortó en tres grosores estándar apilándose en placas alternas de treinta centímetros de anchura, respetando así la tendencia natural de estratificación del material. De forma similar a las rocas incrustadas en los muros de hormigón que Frank Lloyd Wright ideó para *Taliesin West* o la mampostería de las capillas gemelas de Sigurd Lewerentz, las bandas de gneis no han sido tratadas como revestimiento, sino integradas en el hormigón armado de paredes y techos.

La estratificación uniforme de la piedra da la impresión de una construcción monolítica. Zonas de circulación, pavimentación de las piscinas, techos, escaleras, asientos, aperturas, todo está dominado por el principio de la estratificación. La estructura estratificada de las paredes de piedra transmite un sentido de levedad no menor que el de pesadez. Los muros no son propiamente en piedra, sino que las piezas forman una especie de revestimiento del hormigón interior que se adhiere monolíticamente a las paredes de piedra. Los listones del muro compuesto no son tratados como bloques y volúmenes, sino que se presentan en franjas sutiles levemente desfasadas en superficie, produciendo un ligero dibujo en relieve, dando la idea de tejido.

En las *Termas de Vals* hay que dejar que el cuerpo aprenda su camino, a través de la experiencia del espacio y del baño, de los pies desnudos sobre la piedra caliente, del cuerpo en el agua respondiendo a las variaciones de temperatura y al flujo del agua, siguiendo los encintados de piedra a través del laberinto y deteniéndose en los espacios donde se sienta bien. El tiempo se va haciendo más lento y las obligaciones quedan atrás. Piedra, agua y luz martillean —a través de superficies coloreadas, estados iluminados inesperados, atmósferas mágicas vaporosas— la jerarquía fluyente de “bloques” espaciales desde los que se activan perspectivas insondablemente abiertas hacia el paisaje suspendido en una sustancialidad e integridad arcaica. En Vals el vértigo del espacio puede trascender del tiempo histórico, fuera de la contemporaneidad, fuera de la arquitectura que a menudo nos impide gozar la arquitectura misma.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Lo explica el mismo Zumthor: “*Montaña, piedra, agua; construir en la piedra, construir con la piedra, construir en la montaña: nuestros intentos de dar a esta cadena de palabras una interpretación arquitectónica, de trasladar a la*



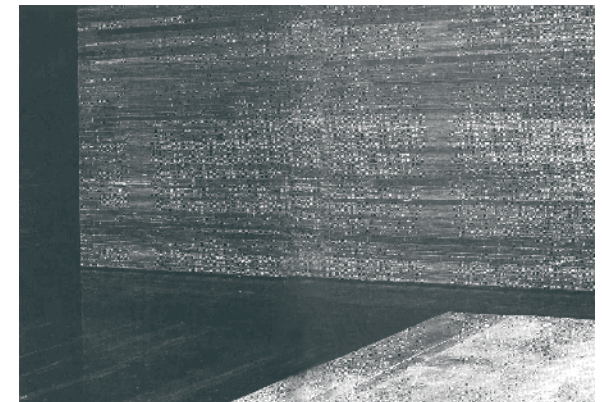
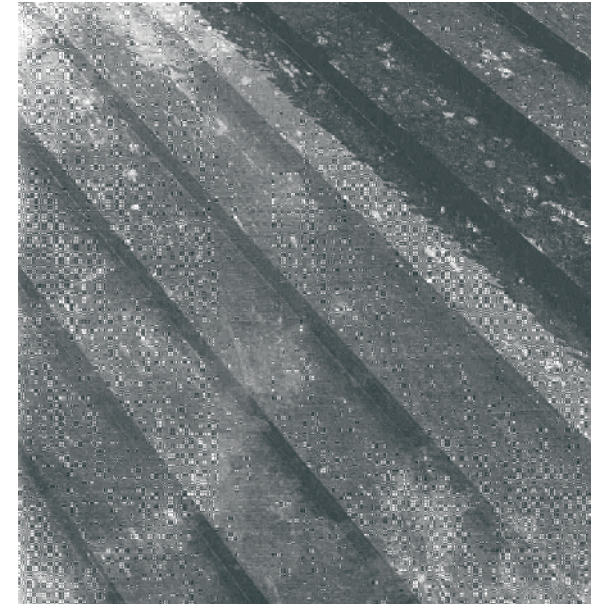
Las obras de Peter Zumthor nos hablan en su conjunto, a través del cuerpo táctil y la precisión de la forma técnica, testimoniando el interés particular del autor por la realidad arquitectónica, por el empleo riguroso de los materiales que alimentan la fisicidad a través del proceso de la construcción. Es de destacar al respecto, que a lo largo de la dirección de la obra, él exija siempre “del carpintero la precisión del carpintero, del albañil la del cantero, del herrero aquella del mecánico y del mecánico la del relojero”.<sup>76</sup>

El *Museo de Arte* de Bregenz, junto al lago de Constanza, de refinada profundización tecnológica es testimonio de la gran atención de Zumthor al uso de materiales de tradición moderna y a su re-interpretación contemporánea en clave calmada y sensual. El museo de Bregenz, casi un cubo

---

*arquitectura su significado y su sensualidad, guiaron nuestro diseño del edificio y le fueron dando forma paso a paso. (...) Un espacio interior continuo, como una cueva geométrica, serpentea a través de la estructura de grandes bloques de piedra del edificio, creciendo en tamaño a medida que se va alejando de las estrechas cavernas situadas en el lado de la montaña y se va aproximando a la luz de la parte frontal. (...) El edificio en su conjunto se asemeja a una gran roca porosa...* P. Zumthor, “Termas en Vals”, en *El Croquis*, nº 88-89, El Escorial 1998, pág. 272.

<sup>76</sup> “Altro è il segreto della sua “artigianalità”, che consiste nella chiara definizione di un pensiero e nella capacità di tradurlo in pratica, esigendo dal carpentiere la precisione del falegname, dal muratore quella dello scalpellino, dal fabbro quella del meccanico e dal meccanico quella dell’orologiaio”. F. Achleitner, “Ritorno...”, op. cit., pág. 55.

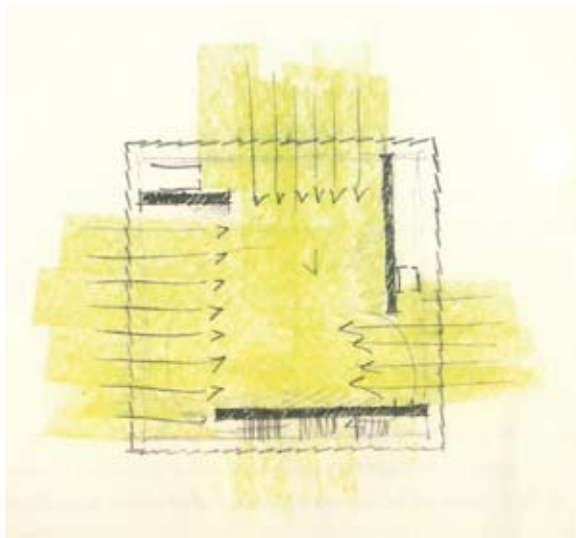


Estudio de planta e interiores de las *Termas de Vals*

perfecto, es un evanescente objeto añadido al tejido urbano, a la vez, extraño y seductor en cuyo interior la luz y los recorridos se distribuyen mediante la disposición interior de planos monolíticos de hormigón.

El edificio se inserta con naturalidad en el panorama de Bregenz, en una manzana entre Kornmarkstrasse, Kornmarkplatz y See-strasse que tiene un carácter particular: es como si en ese lugar la ciudad hubiera avanzado, desde la época barroca, prudentemente hacia el lago, sin una orilla definida sino sólo a través de intervalos puntuales. No hay una masiva edificación decimonónica, sino una secuencia de vacíos crecida lentamente junto con puntos de nodos delicados.

El edificio se compone de un esqueleto portante de hormigón y un revestimiento constituido por una pared ventilada en paneles de acero translucido. Además, hay un edificio bajo y negro, destinado a la administración y los servicios, perpendicular a la Kornmarkstrasse, que da origen a una nueva plaza. Gracias al agrupamiento de los ambientes secundarios y de servicio, como la administración, la biblioteca, la tienda, la cafetería, la librería ha sido posible concebir la *Kunsthaus* como un verdadero y propio museo, con un espacio de exposición de conformación variable. En su interior se ha debido renunciar, a causa de la limitación de espacio en planta, a la clásica secuencia de salas con iluminación cenital, es decir la distribución horizontal ha sido sustituida por una sobreposición de salas. Peter Zumthor ha creado una concatenación vertical salvaguardando el principio de recorrido continuo. El itinerario de visita, en forma espiral, no alcanza las salas axialmente sino tangencialmente, de esta manera se puede percibir cada sala a un solo golpe de vista.



Croquis del *Kunsthaus de Bregenz*

El arquitecto propone una cualidad de la luz difusa, de manera que en el interior de las salas se crean zonas de iluminación diferentes pero ninguna sombra. Los materiales elegidos en este edificio buscan un intento de sobriedad y armonía. En el exterior, a través de las estructuras del *Kunsthaus* y del pabellón adjunto de administración, el esqueleto y el revestimiento tienen una presencia en el espacio urbano con una relación tanto de antagonismo como de armonía. El esqueleto del edificio negro de dos plantas, con los grandes elementos de corredera y el estrecho

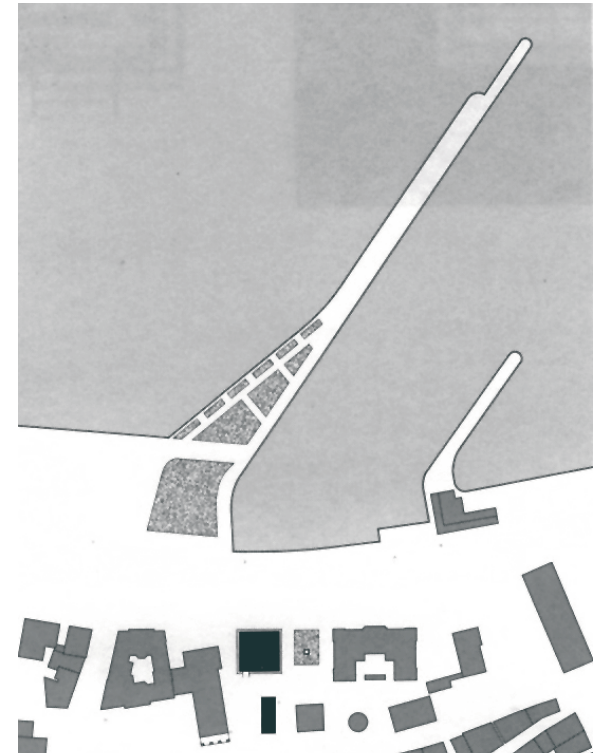


frente hacia la calle, anuncia de manera discreta que, en el interior de esta construcción, la luz se convierte en un tema espacial. La estructura de escamas de vidrio representa un filtro para la luz permeable al aire y a las condiciones atmosféricas, es el límite exterior de un haz que permite a la vista espaciar profundidades diversas y que, igualmente, señala el límite, la frontera del interior hacia el exterior.

La nebulosa superficie traslúcida y la angulación oblicua de los paneles de vidrio hacen del cubo una presencia volátil, una desmaterialización de la cáscara cristalina en constante cambio a lo largo del día según las condiciones de luz, de modo que en algunos momentos casi parece evaporarse, mientras que de noche se convierte en una linterna radiante. La luz natural difusa que atraviesa los volúmenes herméticos de las galerías no sólo es suficiente para ver la obra expuesta sin necesidad de otra iluminación complementaria, sino que provoca una reacción emocional según las condiciones del cielo.

La *Kunthaus* de Bregenz transporta el cuerpo lejos de lo cotidiano, sumergiéndolo en este caso entre los materiales primarios del vidrio y el acero. Dentro de este espacio liminar, el orden de la “montaña mágica” se revela como un mundo de esencias. *“...mi deseo de hacer arquitectura como telón de fondo para la vida, ... no puedo negar que puede tener algo que ver con algo así como un espíritu o con algo mágico. Este sentimiento puede estar relacionado con mis raíces culturales e incluso con el romanticismo alemán de finales del siglo XVIII, cuando estaban en uso palabras como “alma” y “sublimación” y la gente apreciaba la magia de la naturaleza, la magia de la Gestaltung... ¿Cuándo contempláis el mundo y veis un edificio vuestro que estará ahí durante algunas décadas, como parte del mundo, cómo os sentís?”*.<sup>77</sup>

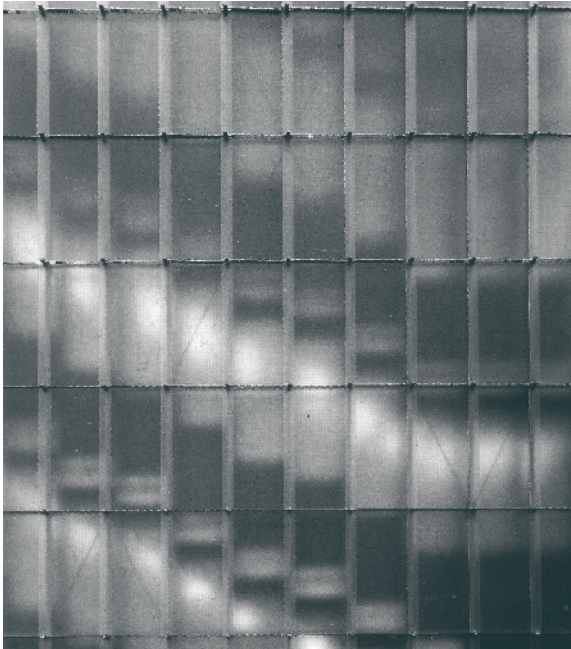
En su conferencia *¿Tiene la belleza una forma?* parece que responde a esta pregunta cuando dice: *“La belleza de la naturaleza nos conmueve como algo grande que apunta más allá de nosotros. El hombre viene de la naturaleza y retorna a ella de nuevo. Cuando sentimos como hermoso un*



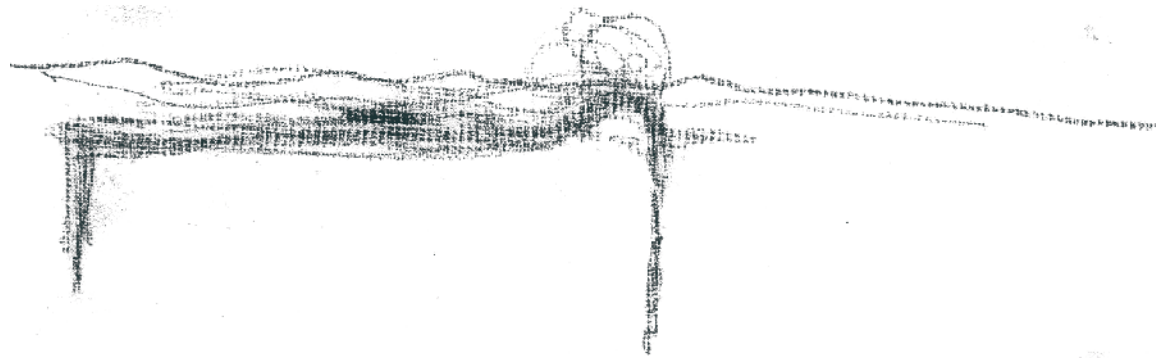
Ubicación a orillas del lago del *Kunsthau*s

<sup>77</sup> P. Zumthor, “La tensión...”, op. cit., pág. 18.





*paisaje que no hemos domesticado y conformado a nuestra medida, aflora a nuestra conciencia un presentimiento de la dimensión de nuestra vida en esa inconmensurabilidad de la naturaleza. Nos sentimos elevados; humildes y orgullosos, todo en uno. Estamos en la naturaleza, en esa gran forma que, al fin y al cabo, no entendemos y que ahora, en el momento de esa experiencia elevada, tampoco necesitamos entender, ya que barruntamos que nosotros formamos parte de ella...Lanzo la vista a la amplitud del paisaje; miro hacia el horizonte del mar, contemplo esa masa de agua, voy a través de los campos hacia las acacias del otro lado, contemplo las flores del saúco. Me quedo sosegado...Ella nada en el mar siciliano, se sumerge durante un rato bajo el agua. Contiene el aliento. Un pez gigantesco pasa nadando a su lado; sin hacer ruido, con una lentitud que parece infinita. Sus movimientos son sueltos, potentes, elegantes, de una naturalidad milenaria”.*<sup>78</sup>




---

<sup>78</sup> P. Zumthor, “¿Tiene la belleza...”, op. cit., págs. 60-61.

#### 4. El paisaje de la variación y la repetición. Enric Miralles

El trabajo de Enric Miralles es la combinación de una investigación intelectual y poética sobre la complejidad de la construcción. Miralles explica su obra como el paso de una situación coyunturalmente periférica a una situación intencionalmente paisajista.<sup>79</sup> Su arquitectura se define por la creación de formas arquitectónicas con una fuerte personalidad, combinada con una fusión de referencias de la arquitectura moderna y contemporánea, el uso de materiales y la construcción, pero sobre todo por la búsqueda de un diálogo entre edificio y paisaje. Dice Miralles: *“Nuestro reto como arquitectos... es tratar de construir en un paisaje creando otro paisaje creíble capaz de responder y poner de acuerdo a una comunidad de usuarios”*. El material de proyecto lo saca el arquitecto de la observación y la documentación, *“esa información será la que decidirá el proyecto, el conocimiento será lo que lo construirá”*.<sup>80</sup>

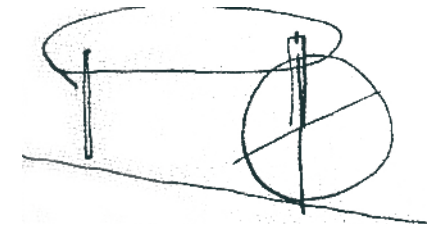
Los proyectos de Miralles siempre nacen de la experiencia de otros anteriores, su arquitectura quiere ser, ante todo, auténtica experiencia. *“Los proyectos nunca se acaban, -dice el arquitecto- sino que entran en fases sucesivas, en las que quizá ya no tengamos control directo sobre ellos, o quizá se reencarnen en otros proyectos”*, y continúa: *“En mis últimos trabajos utilizo la técnica y la experiencia que he ido adquiriendo con mis proyectos anteriores para experimentar con los contenidos”*.<sup>81</sup> La actitud de Miralles hacia la experiencia es poética e intuitiva; frente a la Naturaleza su arquitectura es afirmativa, incluso restauradora. La consciente voluntad panteísta del arquitecto español se hace patente en su obsesivo interés por crear una naturaleza artificial presente en proyectos en los que lo construido y lo natural se confunden. *“Enric Miralles no quería esperar a que los árboles crecieran”*, dice Moneo.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Véase A. Zaera, “Una conversación con Enric Miralles”, en *El Croquis*, nº 72, El Escorial 1995, págs. 260-275.

<sup>80</sup> A. Zabalbeascoa, “Miralles Tagliabue. Arquitecturas del tiempo. Entrevista”, en *Arquitecturas del tiempo*, Gustavo Gili, Barcelona 1999, pág. 63.

<sup>81</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

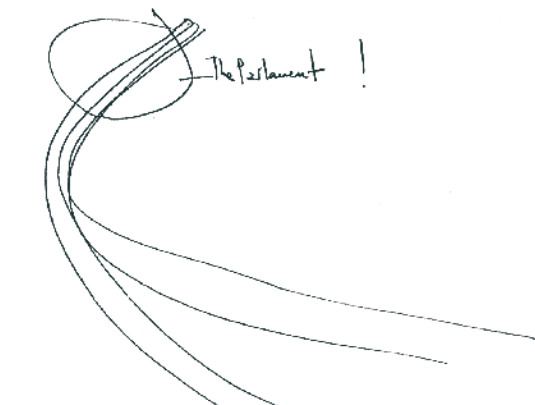
<sup>82</sup> R. Moneo, “Enric Miralles [una vida intensa, una obra plena]”, en VV.AA., *Enric Miralles, 1983-2000. Mapas mentales y paisajes sociales*, El Croquis Editorial, El Escorial 2002, pág. 308.



Croquis del Cementerio de Igualada



Estudios para el Pabellón de la Meditación



Croquis para el Parlamento de Escocia

Su obra puede leerse como una continuidad, como un todo, pero como un todo incompleto, inconcluso, lleno de fisuras y ruinas prematuras. *“Para Miralles –continúa Moneo– lo inacabado no es una cuestión estética, es, simplemente, el único camino; su modo de entender el mundo y la vida le lleva a él: Lo que es tanto como decir su modo de entender el tiempo”*.<sup>83</sup> El propio arquitecto catalán lo dice: *“La arquitectura tiene tiempo, pero tiempo relativo, fluctual... El tiempo es un material que forma parte de la arquitectura consustancialmente, es decir, con la misma importancia que los ladrillos. La necesidad de destrucción forma parte de esta relación con el tiempo....La destrucción es una aceleración del tiempo, y el construir, en realidad, también lo es”*.<sup>84</sup>

Sus trabajos no son la única y mejor solución, sino una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real y aceptan las contradicciones existentes. La propia tradición arquitectónica sería una de ellas, *“como arquitecto tengo que aplicar cuanto conozco de tradición, de técnicas constructivas, para llegar a construir una idea”* dice el arquitecto en una entrevista.<sup>85</sup> Una tradición que más que heredar unas formas o ideas, enseña a mirar de un modo determinado, a tener un juicio crítico, a ir encontrando cosas.

Su trabajo se puede presentar bajo dos aspectos: variación y repetición. La idea de variación le interesa para que los elementos puedan incorporar una diversidad de condiciones materiales. Esta idea de variación no implica necesariamente una complejidad geométrica o tectónica. No trabaja nunca por reducción sino que intenta revelar las multiplicidades, las singularidades... Todos sus proyectos son la narración continua de un trabajo que va pasando de una situación a otra.<sup>86</sup> Estas variaciones son en sí un material de trabajo, son una base material siempre útil, real, medible, calibrada respecta a condiciones concretas. *“Hablando de mis trabajos, en*

<sup>83</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.

<sup>84</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 61.

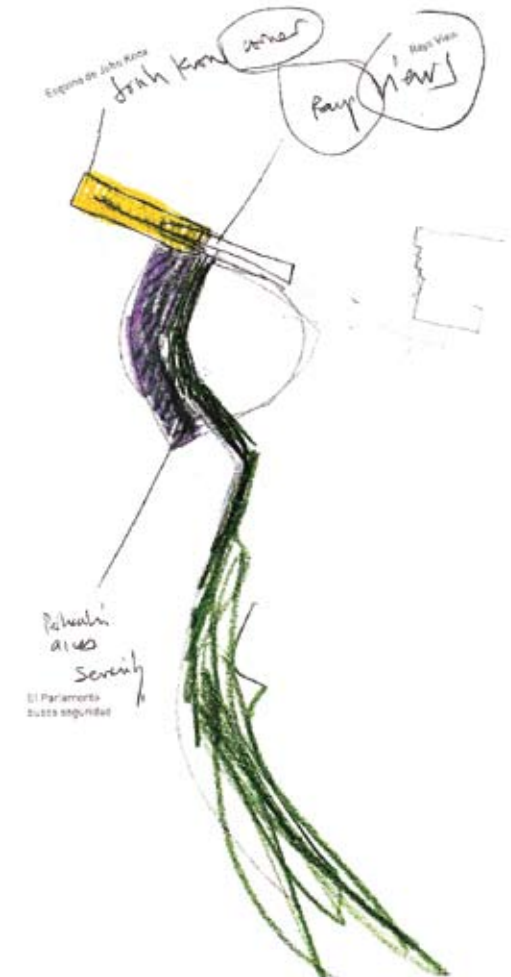
<sup>85</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

<sup>86</sup> L. Moreno, E. Tuñón, “Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 21.

las conferencias y en los escritos, siempre he considerado el conjunto de los proyectos como una unidad en el tiempo. Mi estrategia de trabajo ha sido la de buscar relaciones entre las diversas construcciones, aunque aceptando las características específicas requeridas por cada programa y por cada lugar concreto; buscar líneas de relación, repetir algún movimiento, y sobre todo, hacer patente en esos trabajos el interés por aprender una profesión y establecer un diálogo con las obras de arquitectura que se van descubriendo con el paso de los años”.<sup>87</sup> Las ideas no existen antes de su materialización, las ideas cristalizan en determinados momentos de un proceso de construcción errático, de memoria corta, no determinado ni por un origen, ni por un final.

Hablando sobre el concurso del *Parlamento de Escocia* explica bien este concepto: “una idea fundamental fue la de encontrar un edificio capaz de representar a un pueblo. Nos parecía importante que la arquitectura reflejase que los parlamentarios eran parte de una sociedad organizada y que lo hiciese sin recurrir a las transparencias que convertirían el edificio en una gran pecera. (...) La idea inicial es la raíz de la forma, una vez que se tiene una idea válida, la forma viene detrás. Las variaciones son las que deciden el proyecto. La idea de las variaciones, y aprendes que éstas son tan importantes como el resultado final. El resultado último no es más que una vibración definida que resulta de todos los cambios habidos desde el proyecto inicial hasta la construcción final. Las formas incorporan la idea de lo variable (...) La mayor parte de las ideas que tenemos no son nuestras. Forman parte de una especie de espíritu de un tiempo. El espíritu de un tiempo viene dado más por la capacidad crítica, la capacidad de interpretar de una sociedad, que por las formas de los arquitectos”.

Interpretar indicios, para leer configuraciones descodificadas, sin significado reconocible. Es necesario un esfuerzo importante en el análisis, en el *registro* de los datos del lugar: las curvas de nivel, las líneas de sombra, los caminos abiertos por los habitantes... El proceso de trabajo se origina desde el registro gráfico de las condiciones del lugar que es sucesivamente transformado,



Croquis para el *Parlamento de Escocia*

<sup>87</sup> Texto de la memoria del proyecto del Cementerio de Igualada en J. Muntañola Thornberg, *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Edicions UPC, Barcelona 2002, pág. 43



siguiendo desarrollos que no están determinados desde el principio, sino que evolucionan en una línea errática, que cambia de dirección dependiendo de las condiciones locales específicas. En vez de una línea sería como un haz: “*Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Mi modo de trabajar está muy ligado a la idea de curiosear o de distraerse. Una vez fijado el problema, el siguiente paso es casi olvidarse de la finalidad de los que estabas haciendo, casi como para distraerte; luego volverás a fijar otra vez el problema, pero hay una parte de distracción, de comportamiento errático donde los saltos son fundamentales, pero son saltos cortos, no saltos a gran distancia*”.<sup>88</sup> Una obra de arquitectura es, simplemente, el comienzo de un proceso que anticipa el cambio del territorio en el que se inscribe, Miralles quiere que la arquitectura modifique el todo.



Dibujos para el Parque Diagonal Mar

<sup>88</sup> A. Zaera, “Una conversación ...”, op. cit., pág. 264.

El lenguaje en Miralles no es la repetición sistemática de gestos formales, sino algo que proviene de la forma de operar. Sus gestos nacen de una serie de intereses específicos, independientemente del resultado espacial que adquieren. *“Yendo más allá de lo que significa el reunir y resumir estos proyectos, me gustaría mostrar cómo éstos son acciones repetidas. Una corriente fluida los envuelve a todos y los dota de unidad, creando temas comunes, reconciliando situaciones individuales, mezclando diferentes programas, extendiendo cada construcción hasta formar una serie de relaciones con el mundo en torno... Los últimos proyectos se relacionan con los primeros en cuanto tratan de hacer la materialidad de una solución visible mediante la precisa construcción de una representación”*.

Es una especie de repetición sistemática de ciertos actos, que dan coherencia a las cosas. La repetición está dirigida a encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar, la escala, las dimensiones. No opera sólo con criterios visuales sino constructivos, y por tanto la repetición es muy importante porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son las de la coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante, como instrumento de articulación en situaciones muy concretas. Geometría, estructura y construcción coinciden en una sola realidad: aquélla que atrapa al arquitecto y que permite introducir, como sostiene Moneo, el concepto de iconografía. *“Cabría decir que en la arquitectura de Miralles prevalece ‘la triangulación como forma simbólica’ porque, en efecto, geometría, estructura y construcción no son sólo instrumentos, son también y tal vez sobre todo, símbolos”*.<sup>89</sup>

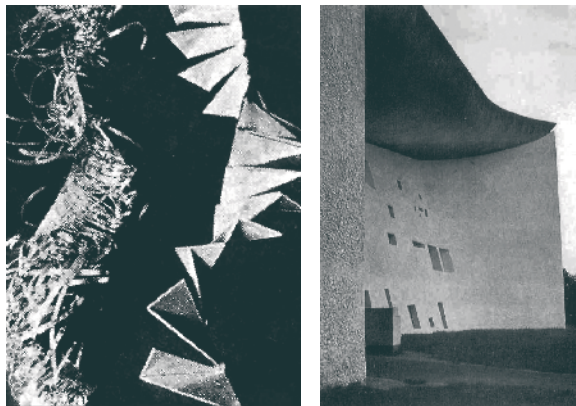
La definición estilística estaría más en los mecanismos de trabajo, en la obsesión por la geometría y por la estructura y la construcción, como instrumentos de coherencia del proyecto, que en las imágenes o las representaciones. Es un método que da prioridad a la construcción sobre la representación, que opera fundamentalmente con la geometría, con la organización material y la estructura, una especie de estructura psicomotriz, una forma de *empatía* por identificación con los objetos que produce hacia determinadas configuraciones que lo inclinan a utilizar determinadas

---

<sup>89</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.



Planta del proyecto para la Casa Club de Golf en Fontanals



Trabajos de Josef Albers en la Bauhaus y capilla de Ronchamp de Le Corbusier

operaciones geométricas o distribuciones y densidades de materia en lugar de otras. Hay casi un sustrato escultórico en su obra.

Los dibujos son esenciales en su método, pero no son sustitutivos de las realidades tridimensionales de la arquitectura. “Yo siempre trabajo desde las plantas, nunca desde las secciones o desde las configuraciones tridimensionales”.<sup>90</sup> Las publicaciones de sus proyectos tienen algo de atlas geográfico, algo de cartógrafo. Mapas en clave de configuraciones en las que reconocemos elementos geográficos que proceden –como restos de un naufragio- de lo que fue la arquitectura que aprendió en las escuelas: estructuras lineales, sistemas de paralelas, recintos definidos por segmentos curvilíneos, etc. Esta preferencia por ver y describir el mundo como un conjunto de líneas, como un conjunto de agujas cruzadas, hace que prevalezca el dibujo frente al volumen. La planta hace olvidar la sección. Pero sus planos no son representativos sino informativos. Sus dibujos y maquetas quieren ser documentos. Sus maquetas quieren ser el vehículo para construir la arquitectura. Los planos, los dibujos, las maquetas, etc., son documentos para construir: su arquitectura literalmente nace de estos documentos. Como Peter Zumthor, dibuja para construir no para ver. Frente a la representación, el documento. La línea vence a la sombra.<sup>91</sup>

En una entrevista realizada por Mansilla y Tuñón al arquitecto catalán menciona estar leyendo la novela de Georges Perec: *La vida instrucciones de uso*, cuyo preámbulo proporciona una buena metáfora de su trabajo intelectual.<sup>92</sup> Se trata de una breve reflexión sobre el puzzle tras el cual Perec construye sobre su novela. La minuciosa escritura de Perec se recrea en los interiores de las habitaciones -auténticas protagonistas de la novela-, hilvanando una narración en la que los objetos son portadores de historias propias que se suman al puzzle de piezas que constituye la realidad, de igual modo, la arquitectura de Miralles sería como un puzzle o como un *collage*.

<sup>90</sup> A. Zaera, “Una conversación...”, op. cit., pág. 269.

<sup>91</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 308.

<sup>92</sup> L. Moreno, E. Tuñón, “Apuntes...”, op. cit., págs. 8-21.

La obra de Miralles está atraída por la complejidad de las últimas obras de Le Corbusier, hay ciertas resonancias con analogías paisajistas de Utzon y Aalto; con la elegancia lineal de Sota; con las delimitaciones ambiguas de Team X; con el dinamismo de Melnikov y la prestancia primitiva de Kahn. Sobre las referencias necesarias en el trabajo proyectual de un arquitecto, Miralles mantiene: *“La constante recuperación de momentos del pasado es una de las características de la arquitectura del siglo XX (...) La modernidad alimenta a la supuesta vanguardia. Dentro del siglo, cuando Eisenman recupera a Terragni, le funciona. Cuando Koolhaas diseña a partir de algunos proyectos de Le Corbusier, le funciona. Cuando Gardella recupera la arquitectura culta del XIX, le funciona. Y lo mismo sucede con Asplund o Rossi... Sería muy difícil dar con una operación conceptual en la arquitectura de este siglo que no tuviese las raíces puestas en un trabajo anterior... No se trata de copiar, sino de incorporar, de asimilar”*,<sup>93</sup> y parafraseando el texto de Javier Marías, *La dimisión de Santiesteban* termina: *“Cuando te identificas con algo, ese algo se convierte en una especie de fantasma y te metes en su propio cuerpo. Uno se incorpora repitiendo los gestos de un lugar o de una persona”*.<sup>94</sup> El arquitecto está describiendo el deseo de imitar que produce el referente, modelo o prototipo. Miralles no sólo toma la propia arquitectura como modelo sino que también se interesa por ciertos modelos de esquemas de cosas: ramas caídas del suelo, hojas que flotan en la brisa, el paisaje,...

La familia de formas en la obra de Miralles está guiada por diversos impulsos que tienen que ver con la lectura del programa y del lugar, y con una idea sobre los vínculos que se dan entre las actividades humanas y las trazas preexistentes en el paisaje. Rampas, puentes, plataformas, galerías, escaleras, bancos, peldaños, barandillas y otros elementos relacionados con el uso y el movimiento del hombre reciben un particular tratamiento, haciendo que floten en el aire, se interpenetren, se superpongan, etc. Los edificios se caracterizan por audaces incisiones geométricas, acentos diagonales o recorridos en zigzag. Los tabiques y los cerramientos establecen tensiones con un entorno mucho más amplio, a la manera de esculturas minimalistas

---

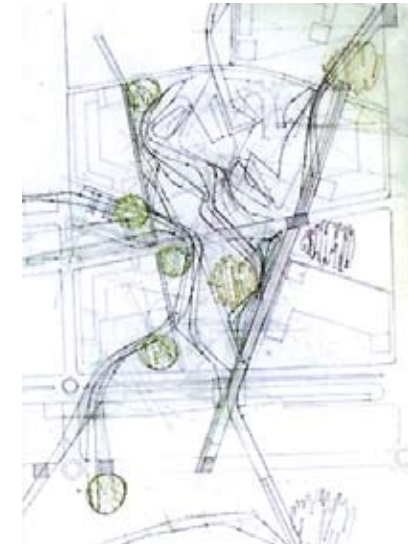
<sup>93</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 61.

<sup>94</sup> A. Zabalbeascoa, *Ibidem*.



que consiguen cambiar al paisaje mediante la inserción de cubos o planchas de acero. Los paseos desfilan entre muros en pendiente, tabiques sinuosos o recintos curvos y afianzan las tensiones entre el edificio y su emplazamiento, irradiando energía desde el interior hacia la vista más amplia. Hay una cierta idea de paisaje en su obra que lleva implícita la introducción de algunos elementos como cascadas de terrazas, senderos diagonales, rampas, remansos planos, paseos sinuosos, pérgolas entretejidas de vegetación, ecos de curvas costeras, etc.

Miralles explora un ambiguo territorio, intermedio entre los dominios de la escultura, la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. La imagen subyacente es una especie de campo de fuerzas, una trama de relaciones trazada como una multitud de nodos, puntos focales y recorridos. El orden es topográfico en el sentido de que realza las direcciones principales, parcialmente ocultas, que existen en cada lugar, éstas pueden funcionar a varias escalas y pueden apreciarse como estratos de distintas trazas geográficas o históricas: valles, lechos de ríos, carreteras, parcelaciones,



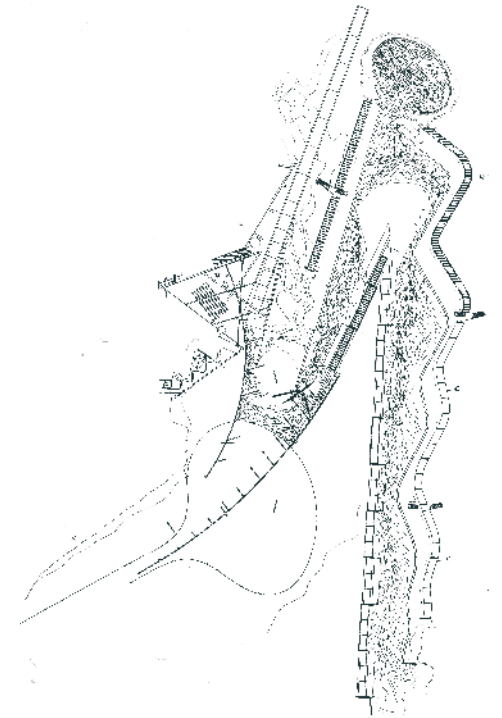
*Parque Diagonal Mar. Croquis, collage y planta*

terrazas, contornos, muros, edificios, etc. La idea consiste en que la nueva construcción se articule con estas fuerzas latentes y las lleve a un punto de máxima tensión, fomentando al mismo tiempo las interacciones entre las personas.

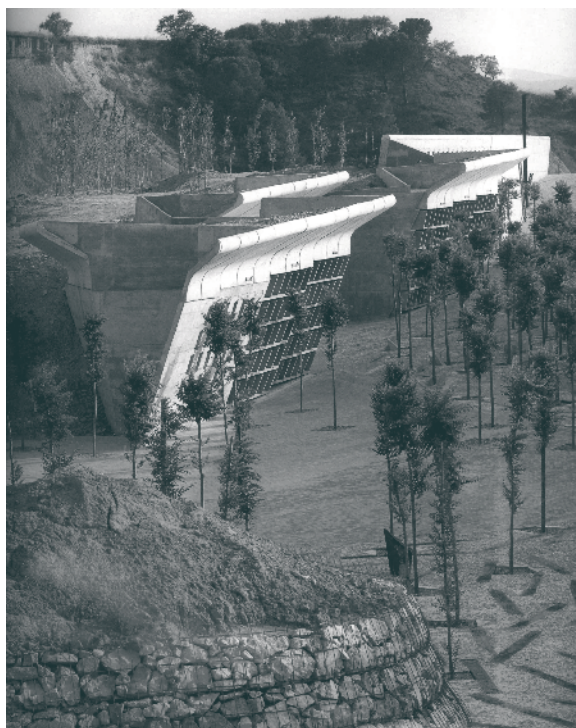
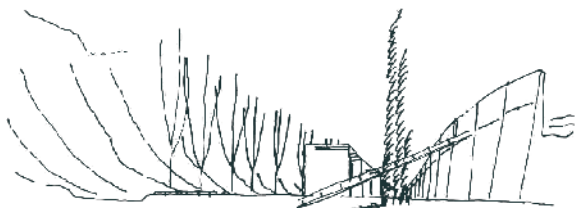
La concepción espacial que surge de todo esto es la de un *paisaje* en el que las instituciones, el contexto y la Naturaleza se funden en una relación interactiva. En los proyectos de su primera etapa, realizados junto a Carmen Pinós, se aprecia con claridad esta idea: en el *Centro Social de Hostalets* (1986-92) con sus fragmentados estratos geológicos; en el *Cementerio de Igualada* (1985-91) con su solemne descenso al interior de la tierra; en el *Palacio de Deportes de Huesca* (1988-94) donde se accede al estadio desde un terreno anterior definido a base de placas y terrazas curvas, y en el *Centro de Gimnasio Rítmica y Deportiva* (1990-93) en Alicante, donde la danza del movimiento humano queda prefigurada en los empalmes de rampas y pasarelas curvas. En estas primeras obras aparece la principal de sus radicales novedades, la ruptura de los límites: hacer que la arquitectura no quede presa en el perímetro.

En Igualada y Morella la amplitud del marco lleva a hablar de transformación o nueva lectura del medio existente: en el nuevo medio lo construido es un elemento más del mismo que hace entender en qué pensaba el arquitecto cuando en su discurso introducía el concepto de ‘integración infinita’. Su método de *incisión* e intervención se alimenta de lo ya existente y de los sedimentos “corrientes” de la cultura cotidiana. Su arquitectura está hecha para promover el disfrute de la luz, el espacio y las vistas; y para atraer el sentido físico del movimiento. Hay toda una ética y una visión del mundo. En realidad, la arquitectura como paisaje (y el paisaje como arquitectura) de Miralles ha de verse en esta línea de expansión urbana e intervención natural. La idea de un nuevo *paisaje* resulta útil para intentar encajar el mosaico formado por las viejas poblaciones, el desarrollo inmediato y la topografía. Sus acentos y cesuras, a veces, reconocen el orden geológico subyacente, permitiéndole brotar a través de las fallas que separan esas zonas llenas de vulgares construcciones.

A mediados de los años ochenta, Enric Miralles y Carme Pinós ganaron el concurso para el nuevo *Cementerio de Igualada*, la idea de este cementerio es una metáfora construida, no es



Planta y paisaje del Cementerio de Igualada



Calle principal del Cementerio

una construcción de la metáfora, sino que es la metáfora hecha de piedra, acero y hormigón. La arquitectura escarbada en la tierra. En el *Cementerio de Igualada*, el recorrido en zigzag se tumba de lado para convertirse en una herida abierta o en un gigantesco corte en la tierra. La concepción del edificio como calle se funde con otras ideas análogas: un recorrido procesional que desciende hacia las sepulturas en una dirección, y que se eleva hacia el cielo y la resurrección en la otra; una sección típica de autopista con terraplenes que crean una especie de lecho fluvial excavado en la tierra; un valle de los muertos que es también un cauce para la contemplación de los mismos de la vida del más allá.

En el *Cementerio de Igualada*, las referencias importantes están en el paisaje y no en los edificios.<sup>95</sup> Dice Miralles: “*Un cementerio no es una tumba. Es más bien una relación con el paisaje y con el olvido: huellas como signos abstractos, una abstracción que se origina en el caminar y en el trazar con los pasos el mejor camino... Siempre me ha parecido que operaba sobre un lugar donde ese proyecto ya existía, pareciéndome acabado desde el primer movimiento de tierra que se hizo. Los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas, la vegetación va rellenando los huecos de las zanjás y las sombras comienzan a funcionar como un reloj*”.<sup>96</sup> El proyecto revela cómo a veces el arquitecto “enmarca” o realza el orden topográfico existente usando líneas y fosas angulares. A medida que el cementerio se va construyendo lentamente, se empieza a ver cómo las líneas de papel se traducen en cunetas inclinadas de hormigón, parapetos en voladizo y bordes convergentes que condensan el espacio alargando las cosas en una dirección y disminuyéndola en otra. El ritmo de la experiencia del lugar estará marcado por el coche fúnebre y por la procesión a pie. El punto de llegada es la plataforma curva superior, con su vaga retícula de árboles y sus postes inclinados, que ofrecen una referencia subliminal a las cruces del Calvario. La capilla de la izquierda se sitúa tras un muro perforado que define el límite entre lo sagrado y lo profano, al tiempo que anuncia el tema de las capas que más adelante se van eliminando progresivamente en

<sup>95</sup> W. Curtis, “Mapas mentales y paisajes sociales [la arquitectura de Miralles y Pinós]”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., págs. 14-16.

<sup>96</sup> Texto de la memoria del proyecto del Cementerio de Igualada, en J. Muntañola Thornberg, op. cit., pág. 43.

el edificio. A medida que el camino desciende y penetra lentamente en el terreno entre acantilados de tumbas, unos parapetos angulares cierran el espacio, impidiendo cualquier distracción salvo la visión de las crestas de las montañas circundantes y el cielo. Al fondo de la rampa, una cámara exterior curva remata el ángulo: una necrópolis en forma de útero salpicada de sepulturas y puertas medio abiertas que conducen al más allá.

El *Cementerio de Igualada* evoca aspectos que son culturales: la arquitectura posee, en su carácter global, una *gravitas* y una austeridad subrayadas por la experiencia elemental de estar plegada sobre la tierra. La compresión y la contracción del espacio, al igual que la luz y la sombra, realzan la experiencia de moverse sobre la plataforma y bajar la rampa hacia regiones inferiores. Tal y como está pensada, la iluminación alrededor de la capilla pone una nota de alivio, mientras que las profundas juntas que rodean los contenedores de tumbas introducen una alusión al misterio. Las texturas y los materiales están calibrados para acrecentar la idea de transición a través de velos creados por paños de sombra, onduladas cortinas de vidrio o muros de mampostería con agujeros. Los acantilados inclinados de las tumbas están fracturados en diversos lugares para transmitir la sensación del empuje de la tierra que tienen detrás. Donde la fosa llega a su extremo curvo, los muros se vuelven caminos horizontales de gaviones. Detrás de esta superficie rústica y excavada está el 'mundo del más allá', al que se alude mediante profundas jambas en sombra y sigilosas puertas.<sup>97</sup>

El recorrido en zigzag de Igualada puede entenderse también como la culminación del sistema de carreteras que lo rodea: es, después de todo, una construcción hecha para responder a un acceso procesional en coche. Los materiales del suelo son muy importantes para articular algunas de las ideas subyacentes. En el pavimento se incrustan traviesas de raíles que, vistas en conjunto, dan la impresión de ser troncos flotando en una corriente: el movimiento detenido, una vez más. Los dibujos que los representan poseen la misteriosa apariencia de los mapas de los libros de historia donde se muestran los esquemas de las batallas. En este contexto, las formaciones de



Ingreso del Cementerio

---

<sup>97</sup> W. Curtis, *Ibidem*.





Collage y dibujos para el parque en Mollet del Vallès

vigas rectangulares transmiten la sensación de ser sepulcros diseminados o incluso tal vez un río de almas. En palabras de Moneo: “...la metáfora de la vida, como un río que nos lleva, hace acto de presencia en el Cementerio tan pronto como advertimos que el pavimento transforma aquel ámbito en corriente inmóvil: los taludes de piedra cautivas definen el cauce de una corriente que ha cesado. Los tabloncillos embebidos, incrustados en el pavimento, son mudos testigos del colapso del tiempo que la muerte, las muertes, traen consigo. Los tabloncillos de Igualada convierten en sagrado aquel espacio, al hacernos sentir la presencia de quiénes fueron”.<sup>98</sup> Allí donde el recorrido gira para entrar en la segunda fosa, el material pasa a ser el bloque de hormigón, con el mismo color que las rocas en la lejanía. El color más ocre del hormigón usado en los muros de las tumbas también evoca los estratos del fondo. El Cementerio de Igualada es según Muntañola: “...como el cementerio de Asplund, la primera y la última obra de Miralles, en la cual, además, él mismo descansa, duerme”.<sup>99</sup>

La idea de convertir un lugar vacío, situado en un lugar de la periferia suburbana de Barcelona, en un paisaje metafórico sin ser necesario un programa cerrado, dan atractivo al *Parque de Santa Rosa* (1992-2001) en Mollet del Vallès (Barcelona). Las imágenes de las habitaciones del libro de Perec o la del traperero de ideas quizá vuelvan a ser adecuadas para describir este proyecto, cuyo proceso de diseño puede haber sido imaginado como una especie de juego en el que Miralles crea ex novo un paisaje social, no adecuándose a su topografía sino redefiniendo las condiciones del lugar para crear un entorno público de uso fluido. Mantiene el arquitecto catalán: “el parque de Mollet tiene una lectura muy elemental: la capacidad de producir documentos que hagan explícita la superposición de los distintos elementos de un lugar, aprovechando las ruinas de éste. Se desarrolla el pensamiento de trabajar continuamente sobre unas trazas, como en Santa Caterina y Diagonal Mar. Necesitas tener una especie de documento donde esté condensado el tiempo en este sitio. La idea es siempre la misma: intentar que tenga la misma importancia la traza del monasterio que la traza de un momento en el que todo estuviera destruido, como si todas esas

<sup>98</sup> R. Moneo, “Enric Miralles...”, op. cit., pág. 310.

<sup>99</sup> J. Muntañola Thornberg, op. cit., pág. 41.

cosas pudieran tener la misma importancia”.<sup>100</sup>

El *Parque de Santa Rosa*, junto con otros proyectos como el *Campus Universitario* de Vigo (1999-2003) tienen en común la combinación de materiales, formas, estructuras y sus sombras, colores, etc..., generan una *naturaleza artificial*, un espacio abierto, dinámico y plural que aguarda la interacción con sus usuarios. En la *Escuela de Danza* para el *Laban Centre* (1997) y en la *Escuela de Música* de Hamburgo (1997-2000) los edificios se pliegan para “*dejar tiempo a que los árboles crezcan...*” contribuyendo a enmarcar y enlazarse con las agrupaciones arbóreas y la estructura vegetal y llegando a un equilibrio entre edificación y paisaje.<sup>101</sup> Un paisaje de formas, de partes, que componen un todo lleno de matices, de fragmentos, de ideas sueltas que conforman un paisaje onírico.

La propuesta para la rehabilitación del *Mercado de Santa Caterina* (1997-2004) situado en el distrito de Ciutat Vella en Barcelona, implica una acción sobre el tejido urbanístico adyacente a la estructura existente, de forma que racionalice su emplazamiento y a la vez “mezclarse y confundirse” con la estructura original. Situado sobre las ruinas de un monasterio, los dibujos de trazas históricas superpuestas provienen de haber descubierto la presencia de la historia del barrio gótico de Barcelona: el presente superpuesto al pasado. La idea de proyecto fue abrir el mercado a la ciudad y la ciudad a su historia. “*Construir un trozo de ciudad que supiera apoyarse en el tiempo, para transformarlo tanto hacia delante como hacia atrás; procurando que este espacio tuviese para la ciudad la familiaridad de una casa; acordándonos de todos los momentos pasados y presentes para llegar a algo diferente, quizá a un futuro*”.<sup>102</sup> Estos propósitos se logran mediante la realización de una nueva cubierta que envuelve la estructura y la extiende más allá del perímetro de la primera construcción. La esencia del proyecto se basa en el diseño de la cubierta que parte de la metáfora de un inmenso mar coloreado por el



Edificio del *Campus Universitario* de Vigo

---

<sup>100</sup> L. Moreno, E. Tuñón, “Apuntes...”, op. cit., pág. 10.

<sup>101</sup> Véase E. Miralles, “Escuela de danza para el Laban Centre”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 233.

<sup>102</sup> B. Tagliabue, “Familias [notas a la obra del estudio EMBT desde 1995]”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 22.

recuerdo de las frutas y verduras de un mercado. La cubierta se transforma en la fachada más importante del edificio. El proyecto no tiene un planteamiento de uso interno, por un deseo de recuperar la estructura de los viejos mercados de pueblo, de manera que la cubierta representaría un gran toldo bajo el que se cobijan los puestos sin ninguna organización predeterminada.

El proyecto del *Mercado de Santa Caterina* forma parte de un grupo de proyectos que juegan con la historia y con las preexistencias, proyectos donde el entorno histórico consigue hacer que la arquitectura tome un carácter inesperado, como en el caso del proyecto del *embarcadero de Tesalónica* (1997) donde, además de la bahía, también existe la vista lejana del Monte Olimpo. Este proyecto se puede explicar al no querer hacer un embarcadero porque arruinaría la playa, por lo que se hacen nacer una serie de islas. Cuando se va avanzando, se tiene la intuición de que se podría ir caminando por las tres islas, que son prefabricados con forma de asta de toro que traen el recuerdo del mito del minotauro.

Hay una tercera familia o grupo de proyectos en la que las condiciones naturales, la continuidad de paisaje y arquitectura es una unidad. La *ampliación del Cementerio de San Michele de Isola* (1998) o el *Parlamento de Escocia* (1998-2004) son algunos de los ejemplos de este grupo. Refiriéndose a la ampliación del cementerio, Miralles hace una cita especialmente interesante, para el fin de esta investigación: “*La belleza del entorno es tal que instantáneamente brota un incoherente deseo animal de imitar exactamente... de crear una copia*”.<sup>103</sup>



Estudios de cubiertas para el mercado Santa Catalina

En el año 1998, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (EMBT), asociados con RMJM Scotland Limited (EMBT/RMJM), obtuvieron el primer premio del concurso internacional organizado para realizar el proyecto del nuevo Parlamento escocés. “*El Parlamento escocés se relaciona con el paisaje a través de unas situaciones que podrían ser una mímica dialogante de cuanto sucede en el Parlamento. Hay algo en el proceder del individuo, en el lenguaje corporal, en la manera de*

---

<sup>103</sup> E. Miralles, “Ampliación del cementerio de San Michele de Isola”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 141.









Collage y maqueta para Concurso para el cementerio de San Michele in Isola, Venecia.

*relacionarse, que en determinado punto funde el uso ciudadano con la arquitectura, y ahí queda finalizado el proyecto”.*<sup>104</sup>

El *Parlamento de Escocia* es un pensamiento sobre la nueva figuración del moderno poder democrático, -un poder que no quiere identificarse con la sala central con cúpula-. Una identidad nacional que quiere identificarse con su tierra y con el paisaje. *“El Parlamento debiera formar parte de un concepto más amplio. La ubicación específica no debería ser algo crucial. El edificio del Parlamento debiera surgir de una manifestación clara y vigorosa... en cierto modo, independiente de las circunstancias del terreno...Cualquier manifestación vigorosa debería tener implicaciones políticas...El Parlamento es una forma en la mente de la gente. Es un lugar mental...Ese lugar debiera ser expresado en el terreno. Tenemos la sensación de que el edificio debería ser tierra... hecho de tierra. Tallar en la tierra la forma que adopta la agrupación de la gente. No un edificio en un parque, ni en un jardín. Ciudadanos sentados, descansando, pensando... pero en un lugar y una postura similares a los de los miembros del Parlamento. En nuestros recuerdos de Escocia, encontramos estas imágenes que permanecen fijadas en nuestra mente...”*<sup>105</sup>

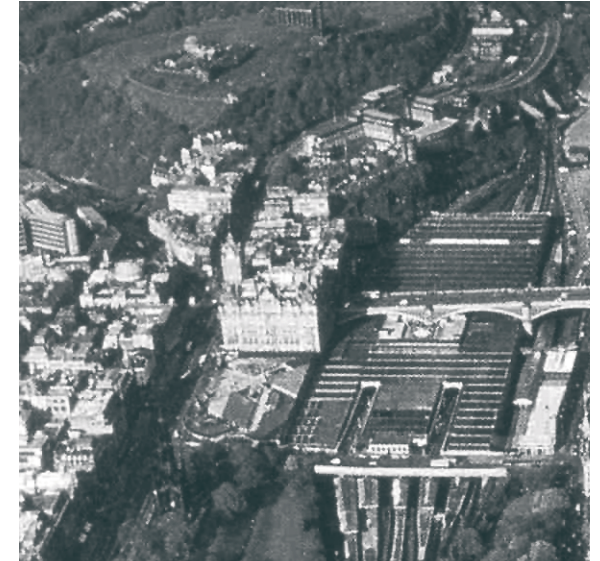
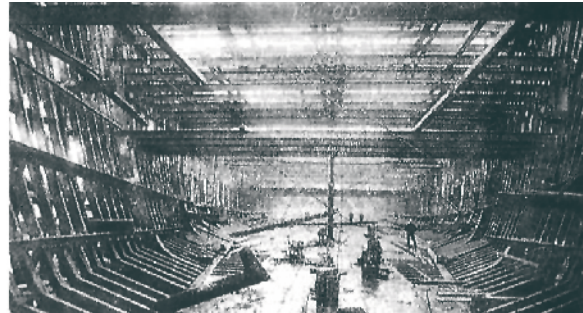
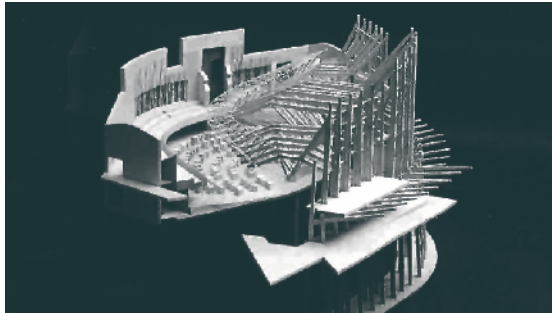
Desde la montaña de Salisbury Craig hasta el edificio del Parlamento, el paisaje escocés se alarga, sustentando la sala en la que los políticos tomarán decisiones para Escocia sobre el gran anfiteatro de tierra. *“Escocia es una tierra... no una serie de ciudades. El Parlamento se reúne en la tierra... El Parlamento debiera ser capaz de reflejar la tierra que representa el terreno abierto. Esta imagen es crucial para comprender las posibilidades del terreno. La misma tierra será un material, un material constructivo físico. Nos gustaría que las cualidades que la turba le presta al agua y a la hierba fuesen la base del nuevo Parlamento”.*<sup>106</sup> De esta forma, la tierra y el pueblo son quienes dan autoridad al centenar de parlamentarios, portavoces de una voluntad más amplia.

<sup>104</sup> A. Zabalbeascoa, op. cit., pág. 62.

<sup>105</sup> E. Miralles, “Parlamento de Edimburgo”, en VV.AA., *Enric Miralles...*, op. cit., pág. 145.

<sup>106</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, op. cit., pág. 142.

El nuevo parlamento de Escocia se encuentra situado en un extremo de la *Royal Mile*, la calle principal de Edimburgo, frente al Holyrood Park y el Salisbury Crags. Se basa en referentes de un dibujo del paisaje circundante, en las flores pintadas de Charles R. Mackintosh y los barcos volcados que yacen en la costa. “Los barcos ofrecidos por la tierra... Nos gustan estos barcos, no sólo por su construcción sino también por su delicada presencia en el lugar. Hay algo acerca de su forma, flotando en el paisaje, que debería formar parte de nuestro proyecto”.<sup>107</sup> *“La forma y posición de la sala de debate se mezcla con las de las demás salas en una jerarquía más sutil que la equivalente a un esquema de planta central, una jerarquía –dice Tagliabue– como la de los barcos en un puerto, que van encontrando su respectiva posición con ligeros movimientos entre sí”*.<sup>108</sup>



Maqueta para el *Parlamento de Escocia* y astilleros de construcción de buques

Enric Miralles desarrolló, para este edificio un diseño que según sus mismas palabras, “*crecía desde la tierra*”, marcando una distancia conceptual con respeto al *Palacio Real*. “*Desde el principio hemos trabajado con la intuición de que la identificación del individuo con la tierra conlleva una coincidencia y sentimientos colectivos. No queremos olvidar que el nuevo Parlamento Escocés estará en Edimburgo pero pertenecerá a Escocia, a la tierra escocesa. El Parlamento debiera ser capaz de reflejar la tierra a la que representa. El edificio debiera surgir*

---

<sup>107</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, op. cit., pág. 146.

<sup>108</sup> B. Tagliabue, “Familias...”, op. cit., pág. 24.



Vistas exteriores y planta general del *Parlamento* escocés

*de la ladera de la ‘silla de Arturo’ para, después, acercarse a la ciudad, casi como brotando de la roca. Los asientos del parlamento son un fragmento de un anfiteatro mayor donde los ciudadanos pueden sentarse sobre el paisaje. Es un diagrama que podría construirse de muchas maneras... Esta forma social podría tener muchas ‘formas’ El anfiteatro natural será la primera forma en el terreno. Esperamos que, de esta manera, surjan una serie de identificaciones entre el edificio y la tierra, entre la tierra y los ciudadanos, entre los ciudadanos y el edificio. No solo una ‘imagen’, sino también una representación física de la actitud participativa del hecho de sentarse juntos, de reunirse”.*<sup>109</sup>

Enric Miralles entiende el edificio del Parlamento ‘asentado en la tierra’, realizando el diseño del paisaje con los espacios exteriores como parte del proyecto global. “*Mientras ese Palacio es un edificio situado sobre el paisaje, vinculado a la tradición del cultivo de jardines, el nuevo Parlamento Escocés, queda encajado en la tierra. La percepción del lugar, y la escala del terreno, cambiarán drásticamente cuando quede abierto el extremo de Canongate. La pequeña escala de las casas, situadas a lo largo de Canongate quedará de nuevo evidenciada y se abrirán amplias perspectivas sobre el monumento a Robert Burns y la roca de la ‘silla de Arturo’. El nuevo Parlamento no molesta a estas vistas que se hicieron visibles cuando se demolió la antigua destilería existente allí. La pequeña escala y las amplias vistas, al igual que el ‘ojo atento’ del edificio de John Knox de la Royal Mile, ofrecen un nuevo campo visual. Éste es nuestro objetivo*”.<sup>110</sup> Para materializar este concepto muchas de las estructuras se cubren con césped y ‘ramas de hormigón’ que, cubiertas por la hierba, fluyen desde la superficie conectando los edificios con formato de hojas con el parque adyacente. El diseño del paisaje incorpora también elementos como plantas, flores, madera y agua para suavizar la dureza del hormigón.

<sup>109</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, op. cit., pág. 144.

<sup>110</sup> E. Miralles, “Parlamento...”, *Ibidem*.



Lamentablemente, Enric Miralles murió en el año 2000, cinco meses después de iniciados los trabajos correspondientes a la ejecución de la que fuera su obra más ambiciosa, pero su memoria quedó plasmada en este maravilloso complejo edilicio en el que desde los pequeños detalles de su diseño hasta la total concepción de su arquitectura, se han convertido en un verdadero y reconocido símbolo de la nueva Escocia. En su obra, como en las palabras de un poema, los fragmentos en su arquitectura trascienden lo estrictamente funcional y constructivo, transportando a territorios no transitados que, no obstante, se antojan familiares.





## 5. El paisaje de los materiales. Herzog & de Meuron

El carnaval de Basilea es un momento de agregación popular donde las diferencias étnicas y culturales se olvidan gracias a una transfiguración de roles e identidades. Una excepcionalidad que permanece estrechamente codificada y limitada en el tiempo, con ritmos dictados por el rito festivo. En 1978, Jacques Herzog y Pierre de Meuron decidieron aprovechar esta ocasión para unir al tradicional evento lúdico una *performance* artística, capaz de determinar una distorsión y profundización de los temas propuestos por el carnaval mismo. Entran en contacto con Joseph Beuys para que realice los trajes de la comparsa a la que pertenecen los arquitectos suizos. El artista alemán reproduce, para los setenta componentes de la comparsa, los trajes de fieltro y accesorios que constituían los elementos de una instalación suya precedente titulada *Feuerstatte 1*, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Basilea. La banda vestida con estos trajes desfila por las calles de Basilea en compañía del mismo Beuys dando vida a la obra llamada *Feuerstatte 2*.<sup>111</sup>



Carnaval de Basilea, 1978

Esta actitud del gusto por la instalación, por la pretensión de radicalidad esencialista marcan una invariante proyectual en el trabajo de H&dM. La proximidad entre obra artística y obra arquitectónica en los arquitectos suizos, se justifica, según sus propias palabras, desde el momento en que la tradición, en sentido estricto del término, ha desaparecido del mundo y, por tanto, faltan elementos a los que el arquitecto pueda aferrarse a la hora de trabajar. La materia, la potencialidad de los materiales de construcción, los aspectos simbólicos del arte de vanguardia realizado por artistas como Joseph Beuys, Thomas Ruff o Rémy Zaugg, son las vías de expresión de una arquitectura que trabaja con esencialidad, materialidad y repetición, lo que aproxima esta arquitectura al arte, por ser sus obras tan arquitectónicas que son necesariamente artísticas, y no tanto por la constante colaboración constante con los artistas, como mantiene el propio Herzog.<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Esta anécdota es constantemente relatada por los arquitectos suizos en numerosas entrevistas y descrita con detalle en G. Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988*, Birkhäuser, Basilea 1997, págs. 7-9.

<sup>112</sup> Herzog & de Meuron no se rinden a una cierta "ansiedad artística" que podría llevarlos a no considerar sus edificios en términos estrictamente arquitectónicos. Para ellos, participar con la arquitectura de un contexto cultural y artístico más

La atención dedicada a la percepción, a la comprensión de fenómenos naturales, es una de las estrategias sobre la que mantienen su arquitectura. Los proyectos de los arquitectos suizos son producto de las percepciones dirigidas a los objetos. Dentro del espacio que le asignan a la experiencia, su aproximación es fenomenológica, lo que proyectan proviene de la observación y la descripción. La arquitectura de Herzog & de Meuron está bajo el dominio de su percepción del mundo pero no obliga al observador a asumir su perspectiva para comprenderla.

En este abordaje fenomenológico de la realidad están también conjugados aspectos ontológicos que se repiten con fuerza a lo largo de todos sus trabajos. La presencia física en sí de los materiales no es importante, necesitan de un contexto, natural o artificial, para poder ser vistos de forma específica, para convertirse en objetos de la percepción humana, para poder ser nombrados, para convertirse en esencias. Es necesaria una cierta “cualidad espiritual” para las organizaciones materiales, cualidad que ha desaparecido de la cultura material contemporánea al ser expulsada por la preeminencia de los valores utilitarios. Lograr un “máximo estado ontológico de la materia” es uno de los objetivos en la arquitectura de H&dM.<sup>113</sup>

El resultado de todas estas variables es una cierta “sensualidad melancólica”, una “austeridad vigorosa”, situada entre la intelectualidad y la emoción, entre lo grave y lo voluptuoso, entre lo bruto y lo virtual, entre el control y la explosión, entre el rigor profesional y la vitalidad artística, que actúan como una especie de bisagra entre las dualidades arquetípicas de las escuelas latina y germánica que dominan la escena donde actúan. Es desde esta ambigüedad dialéctica desde la que es posible comprender la arquitectura de los suizos. Entienden que en arquitectura el espacio debe reducirse a la mínima expresión, pero esta operación no se hace simplemente por el uso

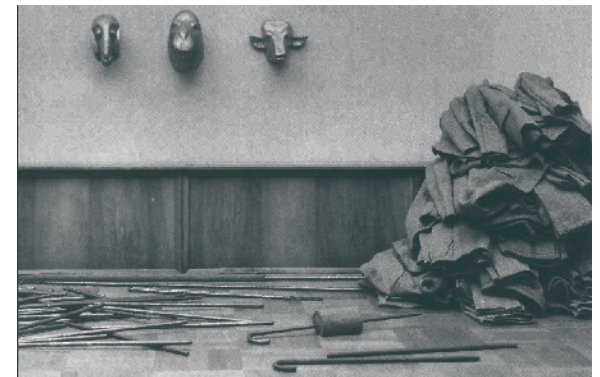
---

amplio, no presupone abrir demasiado los valores esenciales de la disciplina. A ese respeto, aclara Herzog que “nunca hemos deseado que nuestras obras de arquitectura sean vistas como obras de arte; siempre las hemos querido como parte de la ciudad, como parte de un todo sometido al cambio, con o sin nuestra participación. El hecho de que colaboramos frecuentemente con artistas o científicos no transforma tampoco nuestros proyectos en obra de arte. Herzog & de Meuron, “Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron”, en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993, pág. 6.

<sup>113</sup> Herzog & de Meuron, “Continuidades...” , op. cit., pág. 16.



Josef Beuys con el grupo “Old Ways”, en el carnaval de Basilea en 1978



Instalación: *Feuerstätt 2*. Josef Beuys, 1978-79

de algunos materiales *in nuce*, sino por la constante búsqueda de lo originario, de lo esencial: de entender que, antes que nada, hacer arquitectura es interactuar en el ambiente, es crear un espacio restringido y artificial: una base humana.

El lugar es usado por H&DM como una especie de *cantera* de la que extraer los materiales que deberán ser montados, de manera no tradicional, para formar una nueva arquitectura. Su idea de contexto los lleva a desarrollar las cualidades locales con el objetivo de hacerlas más aparentes o específicas. Los arquitectos suizos se valen de la arquitectura como instrumento para percibir la realidad de la ciudad, es decir, para comprender algo en un contexto que determine un sentido y, en último término, para crear ese contexto. Los materiales “encontrados en el sitio” podrán ser de diversa naturaleza, pero estarán siempre sujetos a un intenso trabajo analítico y crítico antes de poder ser usados en el proceso de proyecto. Por ejemplo, en la *Casa de Piedra* en Tavole (1985-88) la piedra, con la que están contruidos los característicos muros de mampostería en seco de los bancales de las colinas, es recuperada como revestimiento, de manera que evoca desde la percepción lejana la imagen de una casa “preexistente” restaurada. A diferencia de las casas tradicionales, la piedra no se usa como material portante, sino encajada en el interior de un esqueleto de hormigón armado, pensado con una característica figura en cruz reconocible tanto en planta como en sección y alzados. Las arquitecturas de Herzog & de Meuron construyen una relación estratificada con el lugar, a cada nivel de percepción –la “veloz” y “distraída”, la “lenta” y “contemplativa”– le corresponden determinadas y específicas relaciones entre arquitectura y lugar.<sup>114</sup>



Estratos de tierra y estudios para la *Fundación Emanuel Hoffman*

El conjunto de la obra de Herzog & de Meuron tiene la inmediatez de las cualidades materiales de la arquitectura. Una extraordinaria intensidad táctil de la arquitectura que habla directamente a los sentidos, buscando no encerrar su lectura crítica en el interior de una sola dimensión conceptual. La atención por la piel, por el tratamiento de la superficie, por la envolvente que la constituye y determina no es una visión completa o sustantiva. Entre el rostro y el retrato está lo real y lo abstracto. Tras el ropaje simbólico de las pieles de vidrio, acero, madera y cobre, existe una

---

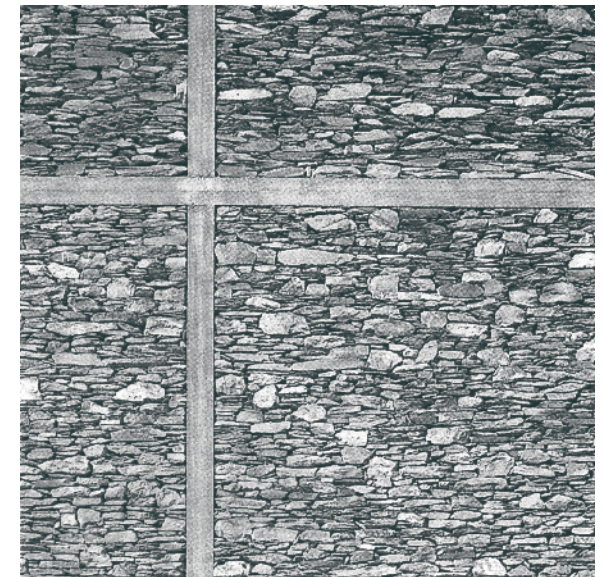
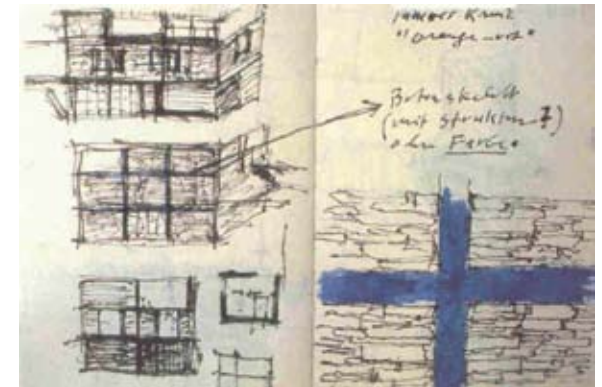
<sup>114</sup> M. Brändli, P. A. Croset, “Herzog & de Meuron: caratteri concettuali e materiali”, en *Casabella*, n° 612, Milano 1994, págs. 20-27.



esencialidad del hecho arquitectónico manifestada por el compromiso de la arquitectura con la realidad, a la que debe articular y dar vida.

Por tanto, los materiales no pueden ser usados de manera tradicional, los arquitectos suizos entienden que el vehículo legítimo para la expresión de la arquitectura son los materiales, en particular por la exploración de nuevas posibilidades expresivas, y que deben hacerlo aceptando sus características sin ideas preconcebidas de uso: *“Para construir muros, suelos y edificios necesitamos materiales de construcción. Así es que utilizamos lo que está disponible: ladrillos y hormigón, piedra y madera, metal y vidrio, palabras e imágenes, colores y olores”*,<sup>115</sup> comenta Jacques Herzog, para el que cualquier idea arquitectónica artística es inútil, casi ridícula, si no puede ser expresada dentro de un proceso constructivo regular.

La capacidad de manipular hábilmente los materiales, de manera que ayuden a definir la estructura de construcción en términos visuales, construye esa materialidad corpórea que se traduce en un aura unas veces brutal, otras serena, o terrena, o etérea; conforme a las características de la textura o a las estrategias de repetición de los materiales utilizados. Hay en sus obras una simultaneidad entre el hecho esencial y la materialidad corpórea que determina el carácter de cada edificio, como identifica el propio Herzog: “cualquiera que sea el material que usamos para hacer un edificio estamos fundamentalmente interesados en un encuentro específico entre aquél y el edificio. El material está ahí para definir el edificio, pero el edificio está en igual medida destinado a hacer *visible* el material”.<sup>116</sup> La piedra que sirvió para hacer el edificio o esculpir una escultura, cuando formaba parte de la cantera o de la roca no era preciso darle sentido, otorgarle sentido, no esperaba nada, pero una vez tallada, habiéndosele dado una forma pide que se la mire, en la mayoría de los casos, deteriorada respecto a su estado natural. Esta estrategia conceptual de los arquitectos suizos se podría resumir, como apunta Fernández-Galiano, en la conocida



<sup>115</sup> Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 22.

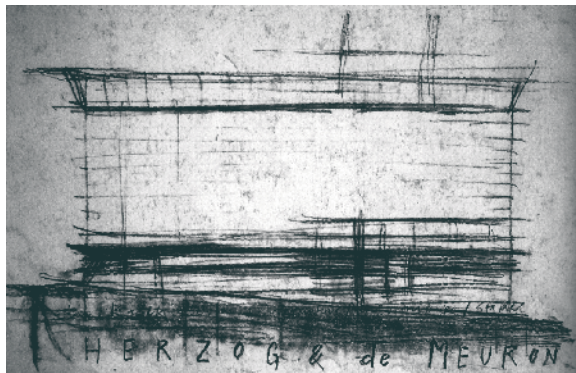
<sup>116</sup> Herzog & de Meuron, *Ibidem*.

Estudios y muros de la *Casa de Piedra* en Tavole





*Non-site*, Palisades-Edgewater, Nueva Jersey. Robert Smithson, 1968



Croquis del almacén Ricola en Laufen

frase de Nietzsche: “*la piedra es más piedra que antes*”,<sup>117</sup> pero extendida a todos los materiales empleados por Herzog & de Meuron, porque en sus obras también la madera es más madera que antes, el metal es más metal que antes, el cobre es más cobre que antes, sin contar los líquenes, los óxidos, el asfalto y, en un plano diferente, las imágenes, las serigrafías, las palabras, que son los subterfugios originales de una arquitectura que amplía su paleta de materiales por considerar que se puede ampliar el dominio de lo arquitectónico, de entender lo que es la arquitectura.<sup>118</sup>

En la *Casa Azul* (1979-80) en Oberwil, por ejemplo, los bloques de hormigón se transforman al serles aplicado un pigmento azul –azul Yves Klein– lo que desestabiliza los cerramientos verticales e intensifica su experimentación fenomenológica. En la *Casa de Piedra* en Tavole, la operación es semejante, aquí los materiales –piedra y hormigón– son utilizados en su condición natural para mostrar la fuerza que poseen los mismos. El *Estudio Fotográfico Frei* (1981-82) también tiene una afirmación de materialidad por el incisivo uso de las chapas metálicas y la brea en el recubrimiento exterior, y en el *edificio Schwitter* (1985-88) la repetición de los elementos premoldeados de hormigón, utilizados como cerramiento, es la que hace visible la expresividad rítmica de la curva en la fachada principal. En el *edificio Schützenmattstrasse* (1984-93) el ritmo dado por la malla metálica externa es lo que crea el interesante efecto de su fachada. En la *Casa Plywood* y en el *edificio Hebelstrasse*, Herzog & de Meuron se valen de la potencialidad del sistema constructivo estructural y de cerramiento en madera para mostrar como construir con ella de manera fiable, rápida y bella, rescatándola como material perfectamente arquitectónico y volviéndola expresiva por ser más madera que antes.

Para H&dM, la arquitectura no resulta de un proceso mecánico o de una invención caprichosa, sino lo que Jacques Herzog llama “pura energía arquitectónica”: la capacidad del arquitecto no

<sup>117</sup> Esta famosa frase de Nietzsche, de múltiples lecturas e interpretaciones, encabeza el párrafo más explícito y extenso de los dedicados por el filósofo a la arquitectura, cuya interpretación está lejos de ser unívoca. Véase F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. esp. A. Brotóns, Akal, Madrid 1996, vol. 1, 23 [178], pág. 144 (*Menschliches, allzumenschliches*, Leipzig 1897)

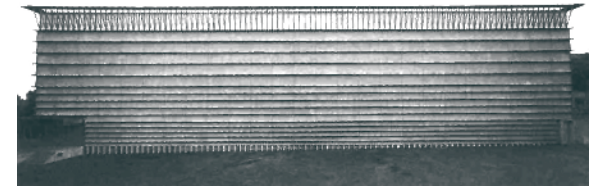
<sup>118</sup> L. Fernández-Galiano, “Dionisio en Basilea”, en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999, pág. 14.

sólo de proyectar espacios sino también de promoverlos, de luchar para convertirlos en parte positiva y necesaria del proceso de realización. Si como materialidad corpórea, el edificio traduce su aura por la continuidad material y estructural entre interior y exterior, o sea, por el impacto visual sin intermediarios de los materiales constituyentes de su “fisicidad”, otra de las estrategias que viene caracterizando la obra de los suizos es el tratamiento decidido de la envolvente, de la superficie intencionalmente separada del cuerpo que actúa por encima de la organización espacial o estructural como un uniforme, como un ropaje figurativo que cubre la crudeza de la desnudez material: “...las superficies de un edificio deben estar siempre ligadas a lo que ocurre en su interior. El oficio de arquitecto es precisamente el de decidir cómo se produce esta conexión. El concepto de esta unión puede estar tanto en la continuidad material y estructural, o en su separación intencionada”.<sup>119</sup> En este proceso, al contraer, al reducir el núcleo de organización funcional a un primer gesto, por repetición y auto similitud, construyen la especificidad del objeto arquitectónico a través de la intensificación material del cuerpo. Privilegian dos procedimientos: el primero actúa a nivel del proceso de montaje de los componentes edificatorios; el segundo a nivel del tratamiento de la envolvente o de la superficie del material mismo.

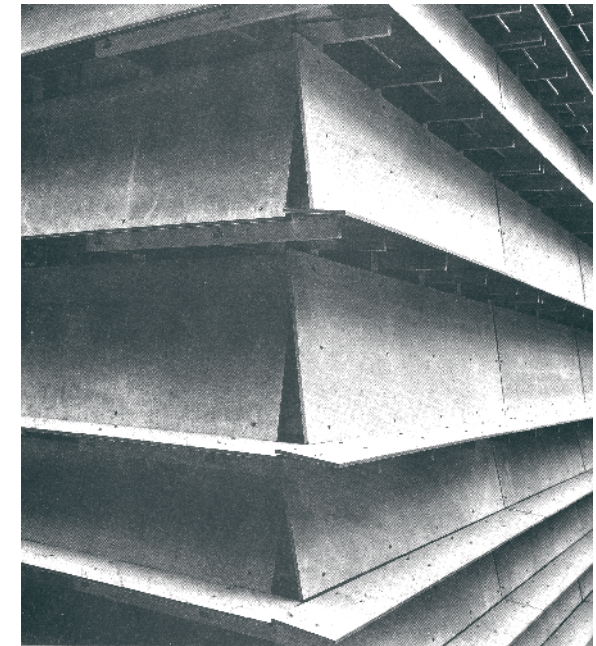
Actuar a nivel del montaje de las partes del edificio corresponde una posición crítica frente a la desaparición definitiva de la tradición artesanal, que hace que hoy no existan ya convenciones constructivas comunes entre el proyectista y el artesano. La pérdida de la tradición se puede sustituir únicamente a través de la complejidad conceptual de la obra arquitectónica a todos los niveles, pero nunca se logrará mediante la tecnología, ni con una actitud nostálgica que tienda a conservar imágenes arcaicas. Existen sólo productos del mercado que el arquitecto debe poner en relación, no dentro de una composición armónica sino en el interior de una “estructura de montaje” que permite dar cualidad expresiva incluso a los materiales considerados habitualmente como banales o pobres. El *almacén Ricola* (1986-87) constituye el más claro ejemplo del modo el que H&DM hacen visible el proceso constructivo dejando los elementos constructivos sin elaborar, es decir, en el estado en el que los han encontrado en el catálogo de los materiales.

---

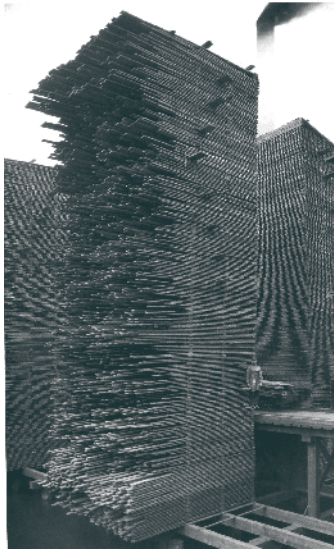
<sup>119</sup> Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 21.



Almacén Ricola. Fotografía de Thomas Ruff, 1991



Detalle de montaje de tableros en el almacén



Antiguo almacén de maderas de cedro, Seattle, 1919



Alzado del almacén Ricola

En el almacén *Ricola* de Laufen, el intento es encontrar la condición primera y universal que caracterice al edificio y su programa, incorporando más tarde otros elementos que la harán una obra única que atiende a condiciones específicas del lugar, el clima, el contexto o el cliente. El espacio es un simple rectángulo, las paredes y la cubierta son los elementos primordiales, el sofisticado tratamiento de la fachada vertical representa el deseo de resolver determinados problemas como la protección, el aislamiento, la luz, etc., y materializar una opción artística próxima al *op art* de los años sesenta, por la manera como están dispuestos los elementos constructivos. En un primer momento, la forma del edificio recuerda las construcciones primitivas de los almacenes, que no precisan ser más que una “caja” para cumplir con su función arquitectónica, busca una condición genérica de depósito de productos, pero posteriormente se incrementa la propuesta debido a la esencialidad corpórea y en la potencialidad de los materiales que manifiestan la arquitectura del edificio.

La repetición como técnica compositiva tiene, en la obra de H&dM, un sentido muy diferente al del objeto-tipo de la producción industrial; una intención que se remonta a las más primitivas operaciones de construcción del espacio y del territorio: el ritmo del tam-tam, las marcas territoriales, los motivos ornamentales del tatuaje... La repetición en Herzog & de Meuron se relaciona con la moderna estructura modelo-copia. Es en esto en lo que su obra se distancia de la de aquellas arquitecturas que insisten en la producción seriada, en la repetición como identidad. El elemento repetido *ocupa un medio* por reproducción de un concepto idéntico, repite una medida en lugar de generar un ritmo. La repetición es, en la obra de Herzog & de Meuron, el instrumento que permite generar el espacio donde se expresan las intensidades diferenciales. El sentido del ritmo ha de ser hallado fuera del plano donde se desarrolla la acción, es decir, no en la naturaleza del elemento que se repite, sino en la forma en la que la repetición se produce. En palabras de Zaera, no se trata de imponer formas sobre la materia, sino de elaborar un “*material cada vez más rico y consistente, más capaz de captar diferencias cada vez más intensas*”.<sup>120</sup>

---

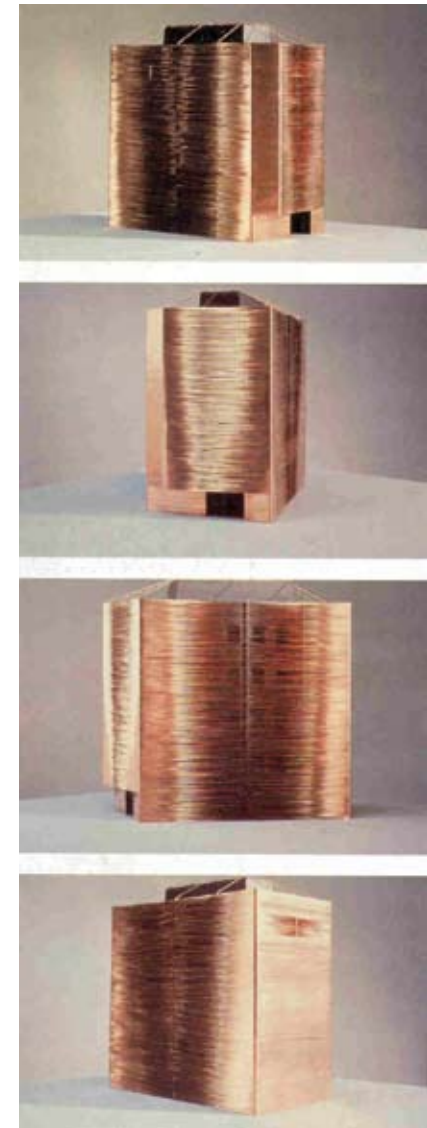
<sup>120</sup> Deleuze y Guattari, cit. en A. Zaera, “Entre el rostro y el paisaje”, en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993, pág. 32.



En el *almacén Ricola* el revestimiento ha sido estudiado con el objetivo de evocar la imagen de materiales simplemente apilados, en clara analogía con las estanterías interiores. La imagen estratificada de la fachada asume un particular significado en relación con el lugar, en analogía con los estratos geológicos de la cantera de calcáreas en la que el almacén está ubicado. El revestimiento visualiza un procesos de lenta sedimentación, con estratos horizontales que son cada vez más aplastados conforme se depositan sobre el fondo de la cantera. En la percepción lejana es, por tanto, una imagen de peso volumétrico la que se impone. Mientras que en una escala cercana, los bastidores inclinados dejan adivinar el finísimo telar de sostén en madera, transmitiendo un cierto sentido de precariedad que recuerda a los castillos de cartas.

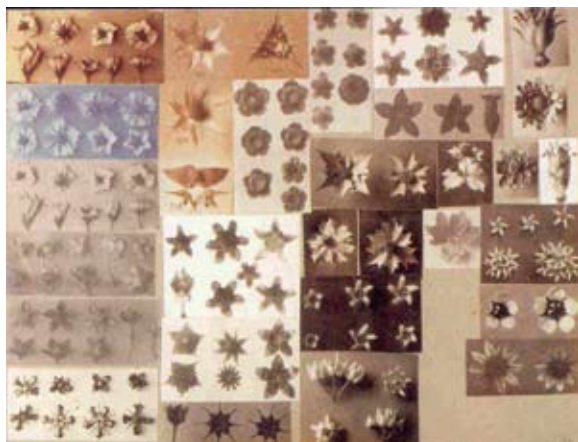
También el *Centro de Señalización de Trenes Auf dem Wolf* (1988-95) construido en Basilea, ofrece la imagen de una fachada estratificada que remite por analogía al contenido programático del edificio. La imagen es la de una gruesa bobina eléctrica realizada con bandas continuas de láminas de cobre, que brilla con la luz del sol como una enorme señal en mitad de los andenes ferroviarios. La referencia eléctrica funciona no sólo a nivel de la imagen, sino también a nivel práctico, debido a que las propiedades conductoras del cobre permiten al revestimiento construir una verdadera “jaula de Faraday” que actúa como protector de los delicados aparatos electrónicos. Las bandas de cobre de veinte centímetros de anchura, son tensadas a lo largo del radio de curvatura angular y después de tuercen sobre las fachadas abriéndose para iluminar los locales interiores. Como en el *almacén Ricola*, el revestimiento estratificado exalta la percepción volumétrica del objeto en una visión lejana, expresándose como un revestimiento homogéneo, mientras que en una visión cercana aparece la percepción del espesor de la piel, dejando entrever la presencia del volumen interior: un “cubo” masivo de hormigón armado penetrado por contadas ventanas.

En el *Centro de Señalización de Trenes* la búsqueda de la esencialidad se hace por la reducción del programa a una caja que se muestra hermética y distante de referencias externas, exenta de parámetros escalares, como un cofre de cobre situado entre la complejidad de la malla ferroviaria y los diversos edificios que componen su estructura. Más que abstracciones tipológicas en busca de un envoltorio, sus proyectos derivan primordialmente del reconocimiento de una primera y más profunda necesidad del edificio, del contexto y de sus usuarios.

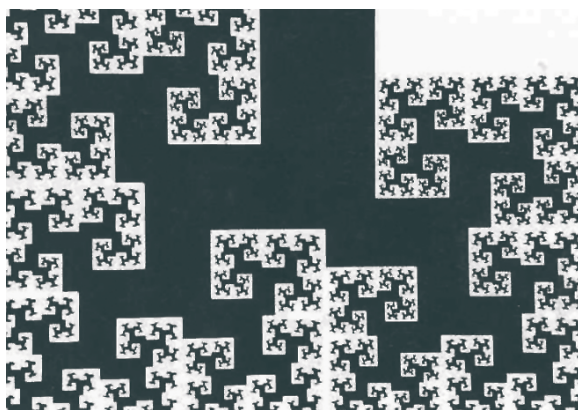


Maqueta del edificio de señalización de trenes Auf dem Wolf





Herbolario de flores de patata. Karl Blossfeldt, 1900



Construcción arbórea de Koch. Autosimilaridad Fractal

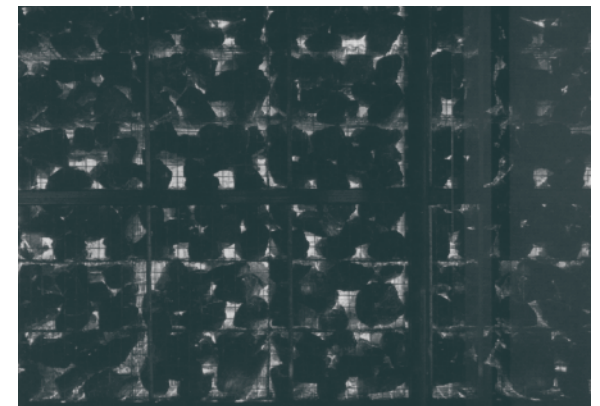
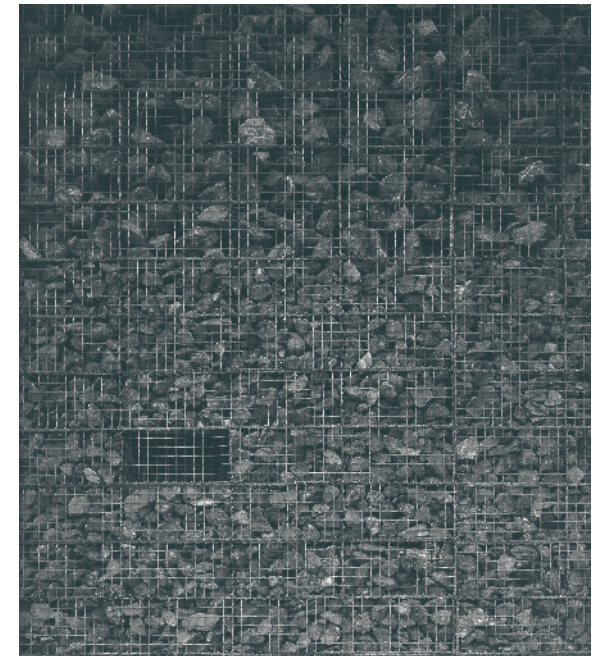
En ambos edificios, el *almacén Ricola* y el *Centro de Señalización Auf dem Wolf* hay una cierta cualidad aescalar. La escala en estos proyectos no es una función lineal, sino una función diferencial, que depende de sus condiciones de contorno. La escala depende siempre de un sistema de referencia y es, por tanto, poco adecuada como mecanismo de significación en una situación de inestabilidad. No se trata en estos proyectos de que no exista una relación de escala con el contexto, sino de que esta relación se establece de forma ambigua. La analogía de estructuras –la auto-similaridad– entre las estructuras orgánicas y las construidas la explican los arquitectos en su texto *La geometría oculta de la Naturaleza*. Esta relación de *auto-similaridad*, no sólo afecta a los elementos repetidos, sino también a elementos de diferentes escalas y niveles conceptuales. Es como si la especificidad de cada proyecto se materializase en cada una de sus partes o niveles de organización, que ya no necesitan someterse a ninguna jerarquía para producir sentido. La parte se independiza sintácticamente del todo para convertirse en síntesis del conjunto. Este tipo de arquitectura auto-similar, como apunta Zaera, es especialmente eficaz cuando se opera en un medio inestable: no sólo proporciona al objeto una extraordinaria solidez frente a una posible amputación o ampliación, sino que la hace más independiente de su relación con el contexto desde el momento en que elimina la escala como esencia constitutiva del proyecto.

Analizando el edificio de las *Bodegas Dominus* se puede afirmar, definitivamente, que para H&dM el vehículo legítimo de expresión de la arquitectura es el uso que hacen de los materiales. El edificio es un sólido regular, rectangular, intensificado y adaptado al contexto por la transformación hecha desde él con el material, en una auténtica “invención” de la utilidad de los gaviones de piedra que antes, eran vistos solamente como un material opaco para consolidar taludes y no como un cerramiento translucido, como los han transformado los arquitectos suizos.<sup>121</sup> Entre lo uniforme y la desnudez, la fuerza de esta obra no proviene del hecho de mostrar el cuerpo desnudo por la brutalidad de ausencia de recubrimiento o por la áspera textura de las piedras, sino por la forma como los arquitectos suizos han utilizado expresivamente los gaviones de piedra para configurar sus paredes.

<sup>121</sup> R. Moneo, “Celebración de la materia”, en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999, pág. 22.



En todas estas obras, la imagen evoca el contenido funcional del edificio, nunca lo describe o lo ilustra. En la percepción del objeto, reconocemos la presencia de una imagen característica, pero al mismo tiempo reconocer un modelo –una “ola”, una “maquina fotográfica”, un “castillo de cartas”, una “bobina eléctrica”– no cierra la percepción sino que la abre a otras asociaciones visuales. Para H&dM hacer visible el programa funcional no significa rehacer la idea funcionalista de una relación directa, unívoca y transparente entre forma y función, hacer visible esta relación se asocia con la puesta en evidencia del carácter inevitablemente ambiguo de la imagen. H&dM renuevan, por tanto, la problemática teórica del funcionalismo, inscribiendo la reflexión sobre la relación entre forma y función en otra más general sobre la relación entre la apariencia y la realidad del objeto arquitectónico.



*Bodegas Dominus, California. Vista general y detalle muro de gaviones*





Pabellón Goetz, Munich, 1992



Residencia de Estudiante Antipodes I, Dijon, 1992

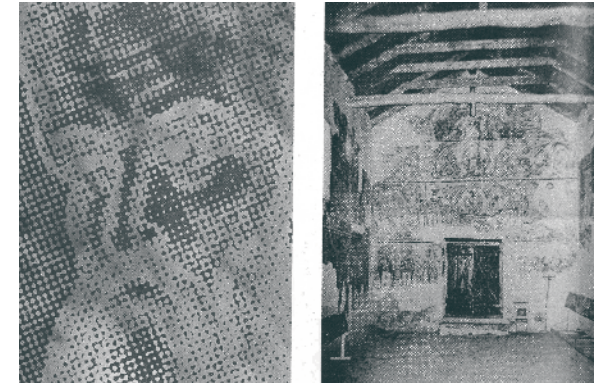
Las posibilidades de un edificio de cambiar o mutar su apariencia son exploradas con particular intensidad en el pequeño pabellón expositivo para la colección Goetz (1991-92) realizado en Munich. En este pabellón, H&DM aprovechan las propiedades del vidrio opaco, utilizando en particular los efectos de semitransparencia obtenidos al colocar una luna de vidrio a una cierta distancia de la estructura interna. Las metamorfosis de la imagen, según las condiciones de luz y la posición del observador, son tales que hacen ambigua la misma identidad estructural del edificio. Éste puede parecer, en términos usados por los mismos arquitectos, *“como una estructura cerrada, que se resuelve en superficie con el empleo de materiales afines (madera, vidrio esmerilados, aluminio gris) o como una casa de madera que alguien ha apoyado en el jardín sobre dos cuñas de hormigón armado”*.

Para H&DM, la envolvente es la que construye la fachada del edificio, el interés reside en gran medida en las cualidades físicas de la envolvente como el peso, la textura, más que en su cualidades compositivas. *“El oficio del arquitecto está en decidir como se produce la conexión entre dentro y fuera”*. Mantienen que sus mejores edificios son aquellos en los que la visibilidad de las conexiones está reducida al mínimo, son tan numerosas que no se ven, todo parece evidente. La construcción de las superficies es uno de los elementos preeminentes de su arquitectura. La *envolvente* es el campo fundamental de la experimentación, por encima de la organización espacial o estructural. La *envolvente* como superficie de articulación entre interior y exterior, donde se registran los valores públicos del objeto arquitectónico: es el *rostro* del edificio. Herzog & de Meuron se concentran en hacer evidente este límite, en definirlo, en generar nuevas construcciones.

La determinación de H&DM a operar desde la superficie es patente en su proceso de proyecto. Éste parte de los característicos dibujos de grafito sobre el papel en los que siempre una organización bidimensional se afirma como germen del proyecto. No hay nunca perspectivas o dibujos tridimensionales en los documentos de elaboración y presentación del proyecto. En el *almacén Ricola* o en el *Centro de Señalización Auf dem Wolf* hay una inestabilidad del orden visual de la configuración del plano de fachada, como si fuera una composición *op art*. Las bandas horizontales de coloración clara y oscura en los *apartamentos Schwarz Park* y en la *residencia de estudiantes Antipodes I* (1990-92) desintegran el plano de fachada como superficie de reflexión

visual. A través de estas operaciones, la estructura como forma cerrada se convierte en “trazo” o forma que no delimita un medio interior. La falta de definición del borde, la ausencia de marco, supone una disminución de la estructura jerárquica de la superficie.

Buscando una cierta *figuración desfigurada*, H&dM intervienen sobre la superficie de los materiales, tratados mediante procesos de serigrafía, incisiones o grabados.<sup>122</sup> Jacques Herzog cuando comenta sus impresiones sobre la Alhambra de Granada dice que lo que existe en el edificio nazarí es la ilusión de un plano en vez de espacio, la superficie, la piedra se vuelve vestimenta –textil, inmaterial– y las puertas y ventanas parecen puntos permeables en un tejido; piedra, superficies cerámicas, efecto textil. No es casual que la primera obra creada por Herzog & de Meuron, recién terminados sus estudios en la ETH de Zurich, fuera un traje. La pertinencia y la integridad conferida por esta figuración en la construcción de superficies se hace sentir realmente en obras como: la *Iglesia Greco-Ortodoxa* en Zürich (1989), en el *Centro de Artes* en Blois (1991), en el *Museo del Siglo XX* en Munich (1992), en el *Centro Deportivo Pfaffenholz* (1993) en Sant Louis, en el *almacén Ricola Europe* en Mulhouse, en el *edificio SUVA* en Basilea, o en las *Bibliotecas de Jussieu* y de *Eberswalde*. A partir de estas obras, el arte se vuelve una referencia constante dentro del discurso de Herzog & de Meuron. La colaboración con artistas como Rémy Zaugg, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Rode Marie Trockel, Adrian Schiess y Helmut Federle inaugura lenguajes de arte contemporáneo de vanguardia como secuencias válidas para intensificar las superficies



Panel de mármol reproduciendo por medio de un pixelado un antiguo icono ortodoxo e interior de iglesia ortodoxa

---

<sup>122</sup> Como apunta Alejandro Zaera, las categorías de *figurativo* y *abstracto* se producen dentro del dominio de la *representación*; la *figuración* es ya un tipo de *abstracción* de la realidad, un forma de arte. Es la *crisis de la representación* la que produce la superación de la *dualidad figurativo-abstracto*. La obra de H&dM tiene una continuidad por encima de las tradicionales categorías artística de lo *abstracto* y lo *figurativo*, por debajo de las clasificaciones. La introducción de motivos figurativos se produce como un proceso inverso al de la abstracción necesaria para producir orden e inteligibilidad en una organización material caótica. La *figuración* se desfigura para convertirse en *textura*, para abandonar su naturaleza *representativa*. Este es un proceso que tiene un claro precedente en algunas producciones de Warhol. Esta ambivalencia entre el lenguaje abstracto y el figurativo es el que distingue a Warhol y a Herzog & de Meuron de Oldenburg y Venturi, Rauch & Scott-Brown; mientras que en los primeros el elemento figurativo tiende a desaparecer en una textura, en los segundos se emplea como elemento reconocible y recontextualizado. La obra de estos últimos se produce aún dentro del paradigma lingüístico-representativo, mientras que en la de Warhol y Herzog & de Meuron, la figura deviene en incidente rítmico, que es precisamente el que produce la transferencia entre los medios: el ritmo opera conectando la construcción social con la estructura material. A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 36.





Programa pictórico para la fachada de la biblioteca de la *Eberswalde Technical School*, con Alexander von Humboldt en el Orinoco



### Clasificador entomológico

internas y externas de los edificios en forma de serigrafías, litografías, imágenes iconográficas cotidianas, haces cromáticos y bandas de texto. Al utilizar estas secuencias por repetición y yuxtaposición, la figuración de su naturaleza representativa se desfigura y se convierte en textura, en un proceso análogo al del *pop art* de Andy Warhol.

Los procedimientos de trabajo en la superficie del material no son usados con la intención de obtener nuevos efectos “decorativos”, sino para dar al material mismo la apariencia de una estratificación de materiales. Los efectos obtenidos con un procedimiento de “veladura” del vidrio pueden ser valorados en el edificio para la ampliación de la *sede de SUVA* (1991-93) en Basilea. El uso del vidrio, en este caso, está motivado por la voluntad de mantener el edificio administrativo preexistente y al mismo tiempo unificar, con un mismo material, la parte recuperada y “embalada” con el nuevo cuerpo de fábrica, destinado a viviendas y oficinas. En la visión lejana, es la unidad volumétrica del objeto lo que se impone, de manera que no es posible distinguir a simple vista que el edificio está compuesto por dos partes diferentes. En cambio, en una visión más atenta y cercana, se perciben las metamorfosis internas del objeto, producidas por tres factores concomitantes: las interferencias visuales creadas entre la cáscara exterior y lo que se entrevé del estrato interno; los diversos tratamientos del vidrio en función de las necesidades de aislamiento térmico y acústico e incluso de protección de los rayos del sol; el movimiento de los paneles de vidrio controlados electrónicamente para adaptar la fachada a las diversas condiciones climáticas.

La idea de usar las imágenes como material constructivo –literalmente la idea de “construir un muro con las imágenes”– es retomada en el *almacén Ricola Europe*, (1993-94) realizado en Mulhouse. Esta vez el motivo ha sido el de un palmito serigrafiado en el interior de paneles de U-glass colocados en grandes paredes vidriadas. A causa de la repetición del mismo motivo, en la percepción “distráida” de quien trabaja o camina en el almacén, la imagen tiende a desaparecer como figura, se percibe sobre todo como una cualidad específica de la luz que vibra en el pasar a través del filtro de las imágenes. Toda la fachada termina por adquirir la cualidad casi textil de una gran carpa semitransparente, que crea una mediación entre interior y exterior. Como consecuencia, la percepción de esta fachada aparece de un modo diametralmente opuesto respecto a la inmaterialidad y a la transparencia de una vidriera tradicional, ya que adquiere espesor, pero también peso, recordando la experiencia de

la fachada en fundición del edificio en la Schützenmattstrasse. La apariencia textil es lo que produce una singular metamorfosis de los materiales empleados: mientras el motivo “japonizante” de las olas en la fachada del edificio de Basilea quita peso a las rejas de fundición, al contrario en el almacén *Ricola Europe* el motivo vegetal añade peso a la luz que se filtra a través del vidrio. Este uso de las imágenes para obtener efectos perceptivos siempre nuevos, y no para comunicar un mensaje semiológico, lleva a H&DM a experimentar soluciones extremadamente diversificadas.

En el *Centro Deportivo de Pfaffenhof* la repetición de la textura de imágenes impresas sobre los paneles de hormigón que los constituyen, crea el mismo “efecto textil” que tanto impresionó a Herzog al visitar la Alhambra. Análogamente funciona el tratamiento de las superficies externas de la *Biblioteca de Jessieu*, realizada en colaboración con Thomas Ruff y la de *Eberswalde*, donde la introducción de motivos figurativos en la fachada no es una mera aplicación de entidades formales sobre un cuerpo inexpressivo, sino una textura que no refleja necesariamente el carácter programático del edificio. Vidrios de diferentes tonalidades y con diferentes impresiones forman la envolvente por repetición y yuxtaposición, consiguiendo curiosamente, un efecto visual que se sitúa entre el *op* y el *pop art* por el movimiento y por la textura marcada.



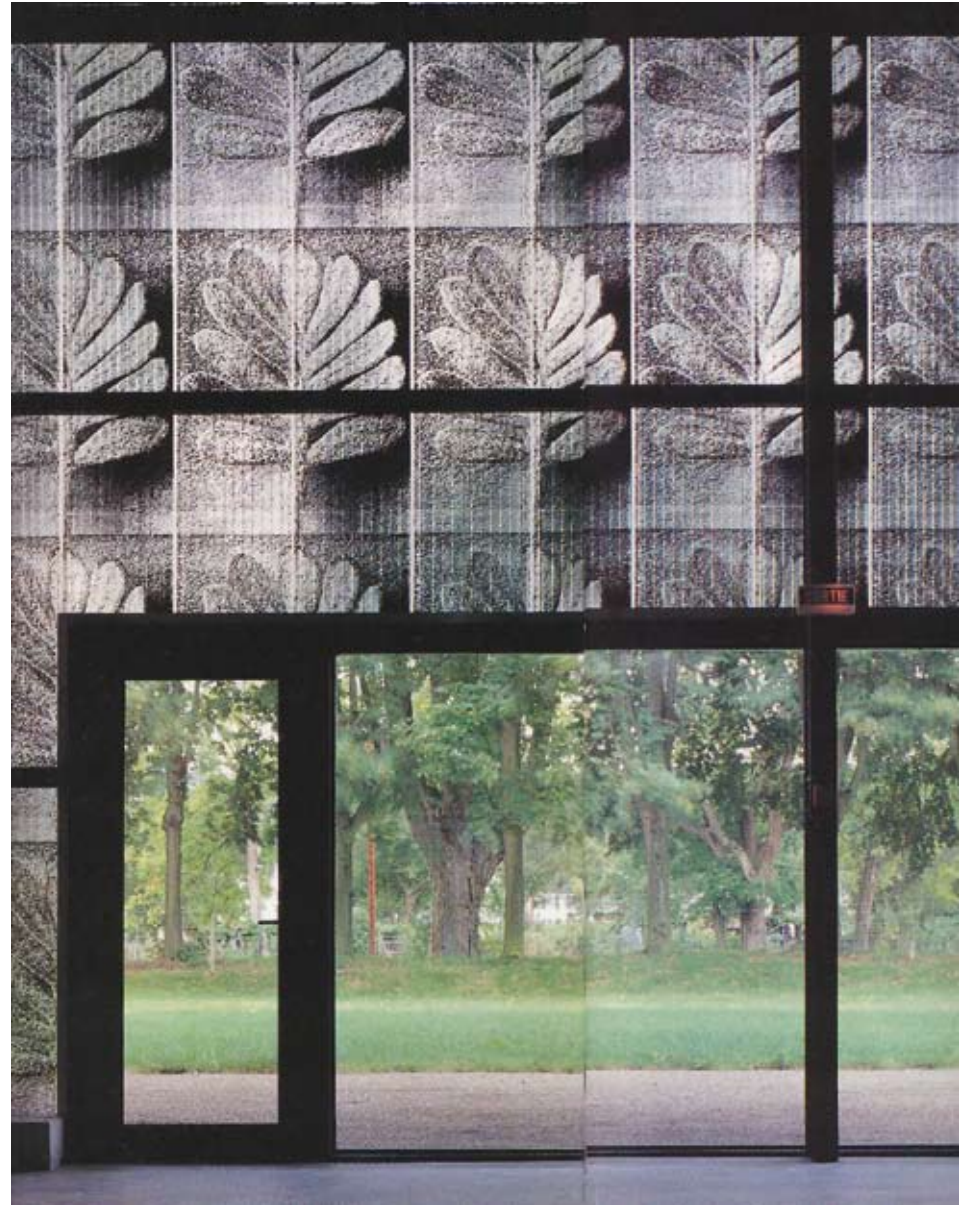
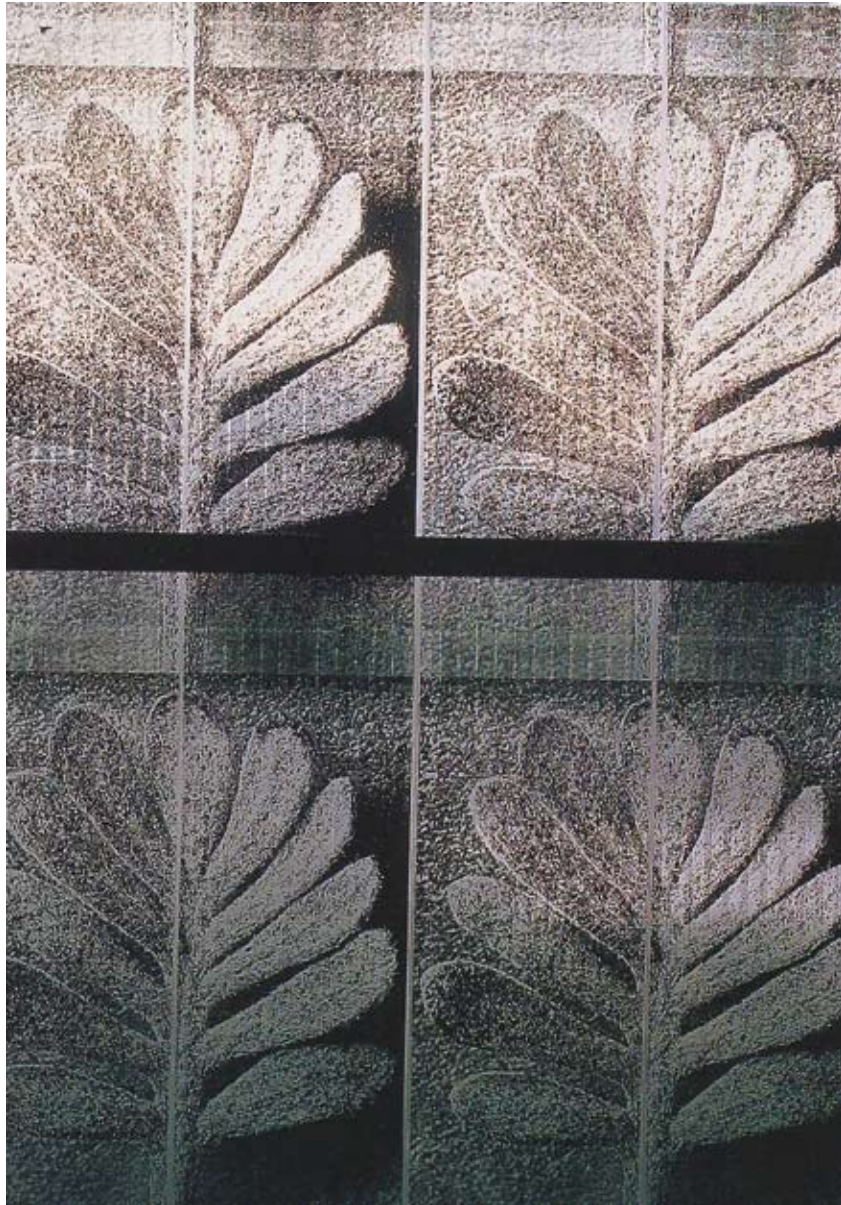
Croquis para el almacén *Ricola Europe*



*Herbolario*. Karl Blossfeldt, 1900

Hoja de *Achillea umbellata*, aumentada 30 veces. Lámina 37 de *Urformen der Kunst*. Karl Blossfeldt, 1928







Esta ambivalencia entre lenguaje figurativo y abstracto demuestra profusamente el dominio artístico de las operaciones utilizadas por Herzog & de Meuron para intensificar el objeto arquitectónico y crear obras dotadas de excepcional vigor, que se mantienen por sí mismas y no por la fuerza temporal de las modas. La contundencia de su desnudez se torna una vigorosa operación de belleza. Los arquitectos suizos tienen la enorme capacidad de producir una arquitectura que tiene expresión, tanto por la crudeza material de la desnudez de su cuerpo, como por la superficialidad del uniforme que puede vestir. Es la actitud de quien viste una camiseta y muestra como se hace.

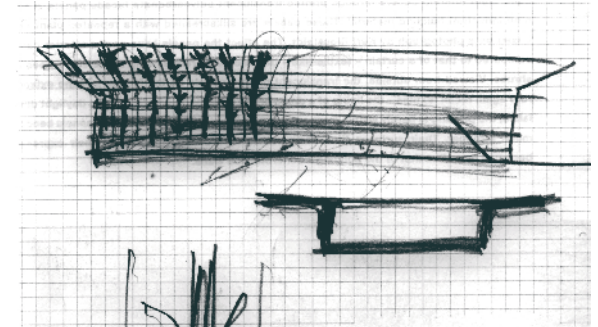
Los hormigones serigrafiados, las vendas de cobre, los gaviones basálticos, los vidrios convexos, cada una de sus innovaciones expresivas suscita de inmediato una especie de emulación. No existen valores eternos, el tiempo es una realidad, es parte del proyecto. El tiempo cambia, no muy deprisa pero con un ritmo invisible y constante. En la obra de H&dM, frente al tiempo acelerado de la historia habitual, el tiempo lento del mundo natural, como un material más de construcción, compone un paisaje inmóvil: los plegamientos geológicos o la evolución de las especies se despliegan de forma tan pausada que suministran un telón de fondo casi intemporal a la agitación convulsa de las sociedades humanas.

Herzog & de Meuron entienden lo artificial y lo natural como una continuidad, no existe una oposición dialéctica entre Naturaleza y sociedad, o entre Naturaleza y ciudad. La Naturaleza son procesos biológicos, físicos u químicos, procesos que es necesario describir para entenderlos. La Naturaleza es *continua*; es la conciencia humana la que es capaz de individualizar *entidades discretas, figuras*, con objeto de operar sobre la realidad. Lo artificial o artístico son procesos que operan en el entendimiento de la propia naturaleza de los seres humanos, de su percepción de la Naturaleza y de su efecto sobre ella.<sup>123</sup>

La descripción sobre la que Herzog vuelve continuamente es *Naturaleza artificial*. El edificio es una roca o un pez, y el espacio de alrededor “*hace vivir la ciudad como el musgo crece en la*

---

<sup>123</sup> Véase, Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 8



Croquis general del almacén Ricola Europe



Exteriores e interiores del almacén Ricola con el revestimiento de paneles de metacrilato serigrafiados



*Naturaleza (...) En conjunto es selvático y escultórico, incluso al mismo tiempo tranquilo (...)*", observa Herzog comparando proyecto con Naturaleza.<sup>124</sup> La Naturaleza para Herzog, en un mundo todavía romántico, es un lugar donde crear el propio espacio, encontrarse a sí mismo, excavar un nicho en la inmensidad de la turbación. La Naturaleza artificial es, en cambio, una estrategia para alcanzar los mismos fines en el espacio urbano.



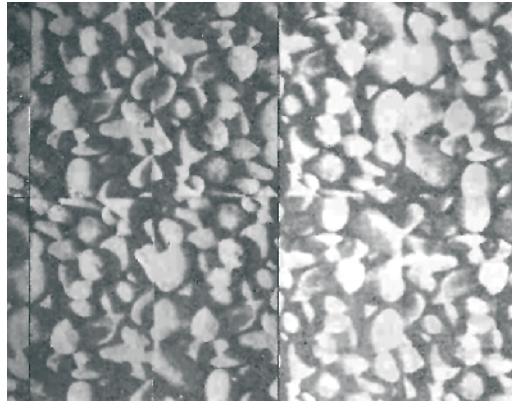
En el proyecto para el *Tiergarten* de Berlín, la arquitectura es esta especie de *Naturaleza artificial*, entendiendo los cuatro edificios propuestos como organismos más que como edificios. La vida en su interior es su expresión arquitectónica exterior. Se ensaya un concepto en el que la apariencia de un edificio, constantemente cambiante, sea fuerte y evidente. El proyecto radicaliza una posición arquitectónica, próxima a la posición artística mantenida por Remy Zaugg, por la que el autor-artista ha desaparecido y los trozos de arte y arquitectura se funden en una sola unidad.<sup>125</sup> Una actitud que pretende la desaparición del arquitecto y la transferencia de la autoría a la gente en el interior del edificio y a las personas que perciben los edificios desde el exterior.

---

<sup>124</sup> "fa vivere la città come il muschio cresce in natura (...) nell'insieme è selvaggio e scultoreo, anche se allo stesso tempo tranquillo". J. Herzog, "Il mondo di Herzog", en *Domus*, n° 844, Milano 2002, pág. 45.

<sup>125</sup> "L'autore è scomparso e i pezzi d'arte e d'architettura si sono fusi in un'unità". J. Herzog, "Sui materiali", en *Domus*, n° 765, Milano 1994, pág. 74.

Los edificios expresan las preferencias de H&DM por la arquitectura anónima que deja suficiente espacio para que la gente se exprese, de forma que la arquitectura sea una especie de *escultura social* como diría Beuys. Las inscripciones sobre los edificios son una mezcla de la observación del edificio desde el exterior, -tal y como se observa un paisaje o un cuadro- y mensajes enviados por compañías o habitantes desde el interior de la ciudad.



La investigación científica explora la realidad y encuentra en la misma imágenes que por invisibles no son menos reales, halla imágenes invisibles y reales de la materia, imágenes de nuestro mundo. Así como el científico crea modelos, con la finalidad de reconocer la realidad de la Naturaleza para clasificarla y describirla, a H&DM les interesa la relación entre las imágenes visibles e invisibles, les interesa la imagen invisible porque permite optar a la imagen visible como aspecto de un proceso, o sea, como fragmento de un conjunto. Leen procesos químicos y descripciones que comparan microestructuras, -es decir estructuras invisibles como las de las estructuras atómicas de la materia- con los aspectos visibles y las cualidades que estas materias nos revelan en la experiencia cotidiana. Estos procesos, aunque invisibles para el ojo humano, son muy importantes porque son los responsables de formas, colores, de la estabilidad física de un objeto. Todo objeto natural, toda materia orgánica e inorgánica, las plantas y las piedras, tiene una compleja estructura de imágenes visibles e invisibles. Debido fundamentalmente a sus diferentes estructuras cristalográficas, una montaña de granito y otra de arenisca adoptan formas distintas.

Proyecto para Tiergarten en Berlín, 1990

Serigrafías con cantos rodados para el *Centro Deportivo Pfaffenholz*, St. Louis

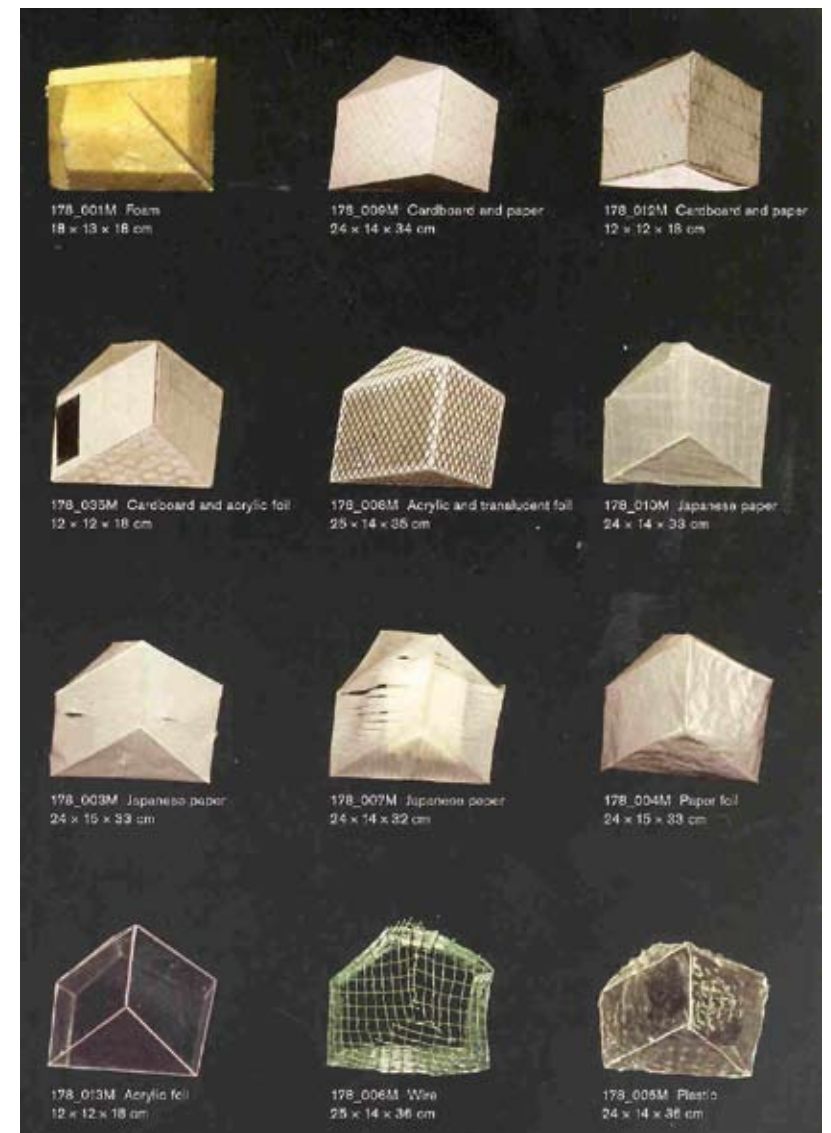
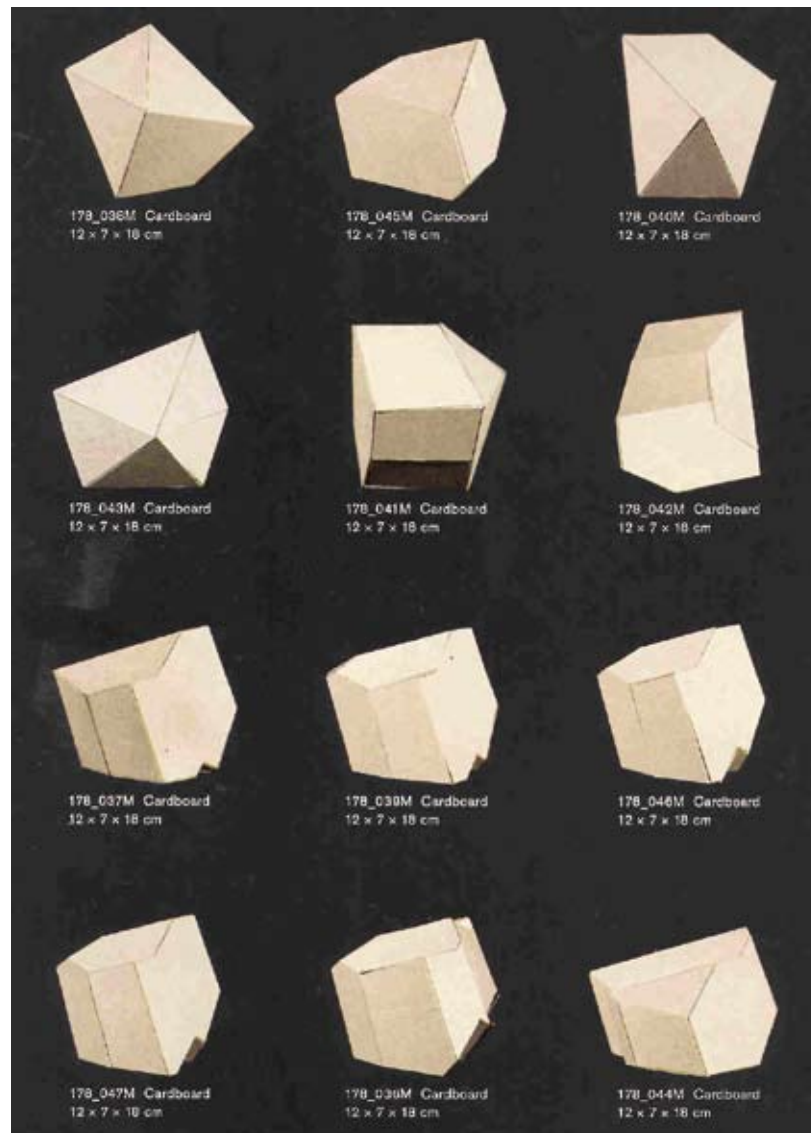
*Instituto para Hospital Farmaceutico*, Rossetti Grounds en Basilea

*Caja conteniendo diferentes tipos de peras*. Richard Ross, 1999

En las páginas siguientes: maquetas para el edificio Prada











Propuesta de Herzog & de Meuron para el concurso de la Avenida Diagonal, Barcelona



Plantas del edificio Prada

Luego, por tanto, existe un vínculo entre lo visible y lo invisible que al final son la misma cosa. La búsqueda científica de esta complejidad se prolonga hasta puntos que parecen inexplorados.<sup>126</sup>

Observando la estructura molecular de la materia se descubre que no son los átomos sino la relación entre los mismos, su energía, lo que define la especificidad de cada elemento o sustancia. Lo mismo ocurre con el arte o la arquitectura. La materia que se usa para uno y otra carece de valor por sí sola. El valor que se le puede dar está entre los diferentes aspectos y partes de la obra, en la complejidad y conceptualidad que reúne, que acumula la materia usada en cada obra. Aquí aparece de nuevo el diálogo con la tradición perdida. El vacío dejado por ésta es preciso sustituirlo con otra clase de energía, con la energía del pensamiento, de la reflexión del arquitecto, del artista y del científico.

En el proyecto para el concurso en la Diagonal de Barcelona, los arquitectos manifiestan su voluntad de proponer un nuevo orden “natural”, al margen de la lógica concreta con la que la realidad se articula. En este proyecto proponen un sistema de vegetación y estanques, un sistema de depósitos que funcionaba como una planta de purificación biológica del agua, y al mismo tiempo como un jardín público, organizado según una forma ornamental (una franja de curvas sinusoidales, como en las cadenas de ADN, colocada entre el mar y la ciudad). El sistema actúa

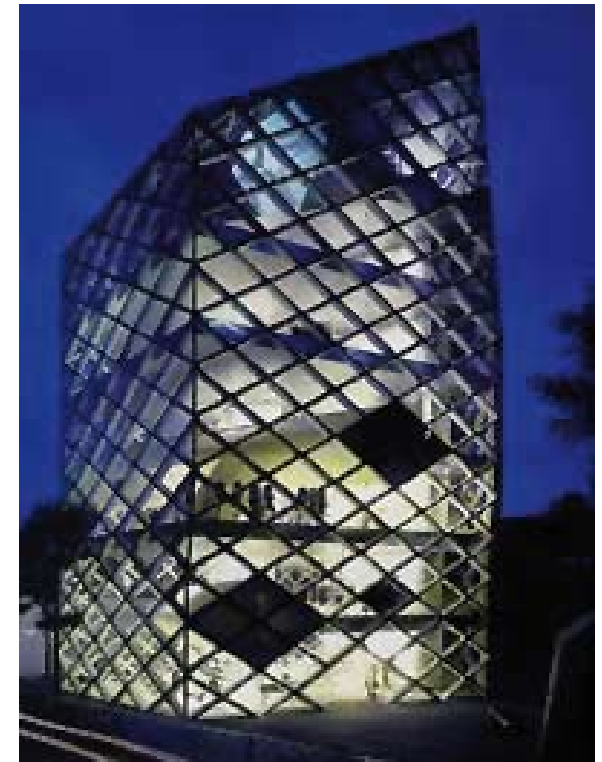
---

**126** Esta idea es expresada con claridad en su texto *La Geometría Oculta de la Naturaleza* donde dicen: “La mayoría de los objetos que empleamos en la vida cotidiana tienen para nosotros una identidad clara, definida únicamente por su valor de utilidad (...) La forma natural ni siquiera sería natural (...) La cultura en la que vivimos hoy en día, especialmente la occidental, es una cultura de sustancias combinadas y mezcladas de tal modo que se vuelven irreconocibles, nunca llega a perderse. No obstante, en innumerables productos de nuestra era industrial, estas sustancias, esta materia, sólo con grandes dificultades pueden volver a reincorporarse a un ciclo natural (...) parece existir una conexión entre la percepción estética crítica que produce una inquietud física y la destrucción real y mensurable del mundo natural (...) Nuestro interés por el mundo invisible radica en hallar una forma para él en el mundo visible. Es decir, abrirse paso a través del vestido familiar, visible, engañoso, hacerlo pedazos, atomizarlo, antes que referirnos a él de forma diferente, El mundo invisible no es un mundo místico, pero tampoco es sólo un mundo de ciencias naturales, de estructuras cristalinas atómicas invisibles. Con ello nos referimos a la complejidad de un sistema de relaciones que existe en la Naturaleza, en perfección inalcanzable, y cuya analogía con el reino del arte y de la sociedad nos interesa. Nuestra interés radica, pues, en la geometría oculta de la naturaleza, un principio espiritual, y primordialmente, en la apariencia externa de la naturaleza”. J. Herzog, “La Geometría Oculta de la Naturaleza”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, n° 181-182, Barcelona 1989, págs. 97-109.

igual que una depuradora, que en vez de sistemas químicos y mecánicos se vale de estanques para ofrecer a los habitantes de la ciudad una forma visible y arquitectónica (el parque público), amén de productiva y útil (el aire y el agua) y no una arquitectura encubierta como la que proponen las depuradoras normales.<sup>127</sup>

Parece como si los arquitectos suizos quisieran encontrar puntos de apoyo firmes en las relaciones esenciales entre partes no visibles, que puedan dar validez y estabilidad al mundo sensible. Hay una cierta voluntad de “naturalidad” radical, comprensible desde la lógica de la geología o de la Naturaleza como verdad última. En obras como la tienda de *Prada* en Tokio –un prisma cristalográfico, de geometría, que recuerda el resplandor utópico del *Pabellón de Cristal* de Bruno Taut– extienden el lenguaje elemental hasta una escala que obliga a envolver el edificio con una prieta malla romboidal que sujeta la masa vítrea, casi como las jaulas de alambre en los gaviones pétreos de las *Bodegas Dominus*. En otras obras, como el nuevo muelle de Santa Cruz de Tenerife –una placa perforada por la secuencia azarosa de una fotografía traducida a una trama de lunares– los arquitectos suizos fabrican paisajes insólitos que funden los ecos geológicos de los estratos arbitrarios con las heridas exactas de los cortes circulares y las oscuras manchas borrosas.<sup>128</sup>

Los proyectos de H&dM, más alquímicos que orgánicos, se aproximan a la Naturaleza con la cautela del que teme la simulación vacua del parque de atracciones o el zoológico temático, con sus rocas de cartón piedra y sus troncos de yeso pintado.<sup>129</sup> Por eso los estratos se contaminan con perforaciones geométricas, las aristas cristalinas se ablandan con burbujas de joyero y las



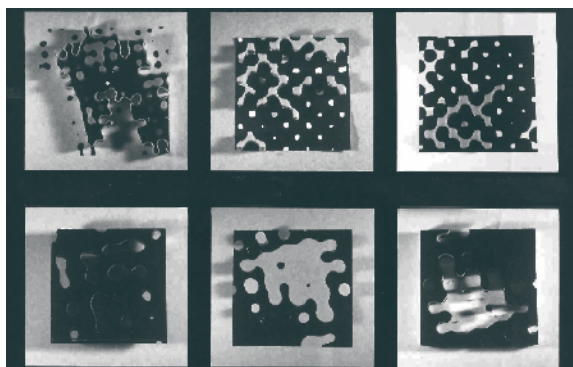
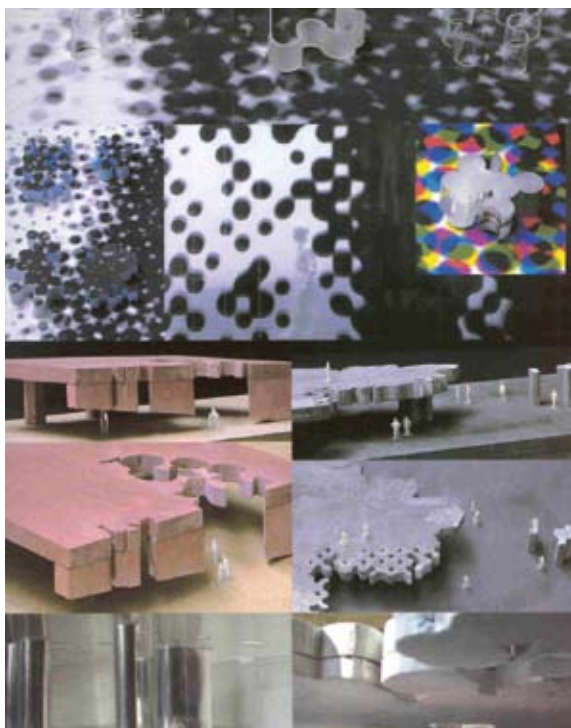
Vista nocturna del edificio Prada

---

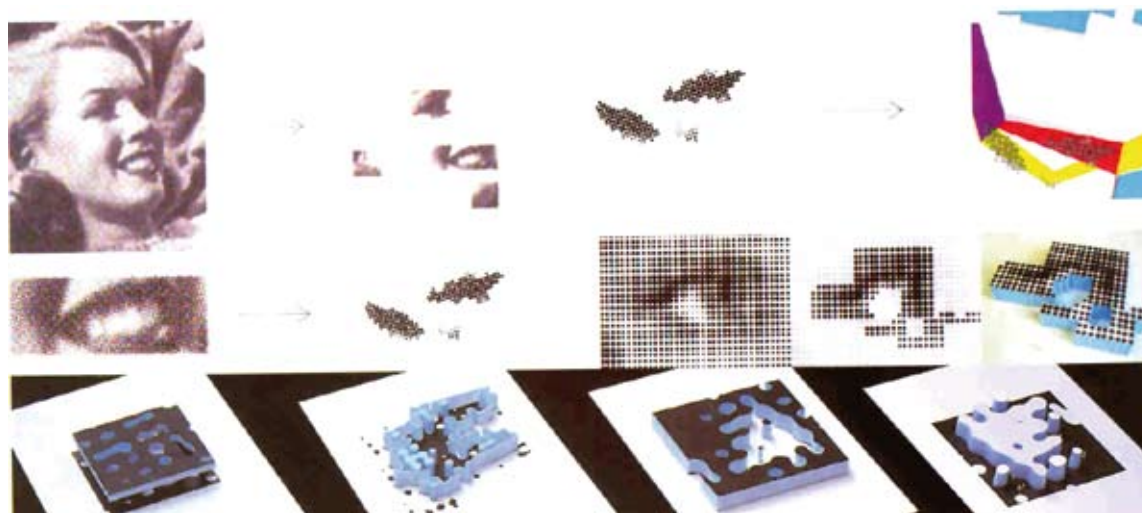
<sup>127</sup> Véase J. Herzog, “Ideas de proyecto. Una conversación de José Luis Mateo con Jacques Herzog”, en J. L. Mateo, *Herzog & de Meuron*, Gustavo Gili, Barcelona 1989, págs. 7-8.

<sup>128</sup> En una exposición celebrada en el Centro canadiense de Arquitectura, los arquitectos suizos exponen más de ochocientas maquetas de su estudio que se mezclan con fósiles e insectos, “rocas de estudio” chinas, objetos etnográficos, fotografías, y daguerrotipos, juguetes, catálogos de productos, esculturas y pinturas que en su conjunto crean una atmósfera de fascinación curiosa característica del coleccionismo enciclopédico de los museos decimonónicos. El catálogo de la exposición fue titulado VV.AA., *Natural History*, Philip Ursprung, Montreal 2002.

<sup>129</sup> Dice Herzog: “*Si potrebbe quasi pensare a qualcosa di alchimistico nel nostro modo di procedere: sappiamo quelli qualità vogliamo raggiungere e sintetizziamo da diverse sostanze*”. J. Herzog, “Sui material...”, op. cit., pág. 75.



Estudios para la *Plaza de España* y *Nuevo Puerto* de Santa Cruz de Tenerife



pieles arrugadas se someten al tatuaje de imágenes pixelizadas, un poco a la manera en que el pop utilizaba la hipertrofia de los puntos de cuatricromía. Las referencias geológicas y biológicas evitan la analogía literal, tiñendo la Naturaleza con el artificio de la concepción arquitectónica. Sus arquitecturas son objetos encontrados que revelan “el orden oculto de la Naturaleza” y objetos fabricados que expresan con elocuencia el orden deliberado de la creación.

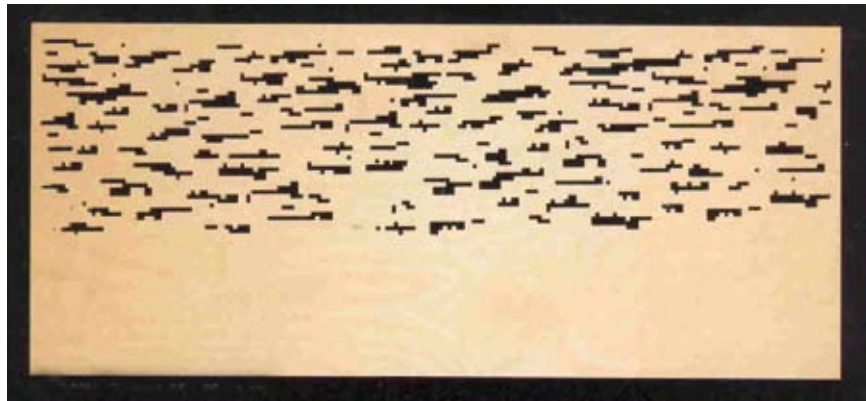
Las envolventes de H&dM no son estables, no definen bordes, cenefas o marcos; difuminan, a través de la materialidad de la superficie, los límites entre los huecos y los llenos; no especializan funcionalmente las partes, las convierten en trazos, encuentran universos de diferencia entre ligeras deformaciones del trazo y del gesto. Su trabajo “*se sitúa en el borde de alternancia entre el orden del rostro –lo ordenado y pregnante- y el paisaje –lo caótico, lo emergente-*”.<sup>130</sup> La operación que se aplica sobre las envolventes de sus edificios es una necesaria materialización de un

<sup>130</sup> A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 28.



objeto que no tiene límites. La determinación material produce la disolución de las figuraciones. Las configuraciones binarias entre vacíos y llenos se desvanecen en favor de estructuras de texturas carentes de dualidad figura-fondo. Las puertas, las ventanas, los paños, se desfiguran. Desaparecen entre la textura; el objeto se transmuta en *paisaje*. Las centralidades y las simetrías, las jerarquías reconocibles desaparecen para liberar la potencia de la repetición, para convertir el objeto, la superficie en territorio específico, en paisaje rítmico. *“Es la desfiguración del rostro la que permite a Herzog & de Meuron volver sobre el paisaje caótico de la materia sin renunciar por ello a la inteligibilidad, en busca de nuevos preceptos”*.<sup>131</sup>

Estudios de fachada con pixelado de paisaje para el Centro Cultural Oscar Domínguez, Tenerife



<sup>131</sup> A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 30.





## IX. Nuevas vías, nuevos paisajes por descubrir

La tesis precedente comenzó siendo una investigación sobre el paisaje en arquitectura. La íntima conexión entre paisaje y Naturaleza, así como las relaciones que ésta ha tenido con la arquitectura, llevó a analizar un concepto que las vinculó hasta el siglo XVIII: la imitación. La indagación de cómo se establecen las relaciones entre arquitectura y paisaje condujo a analizar el proceso de proyecto de arquitectos contemporáneos. Este análisis, planteado desde la *acción* de proyectar y no desde la teoría, abrió un campo insospechado ya que permitió situar al proyecto de arquitectura fuera del paradigma lingüístico, en el que se había instalado hasta agotarse, y abordarlo con otra forma de pensar. La admisión y consideración de la existencia de un nuevo tipo de imitación, moderna, racional y libre, que al ser una *praxis* permite la superación del giro lingüístico, dirigió esta tesis, ineludiblemente, hacia una investigación sobre la imitación en el proceso de proyecto contemporáneo en la que el paisaje puede ser uno de sus múltiples referentes o materiales de proyecto. Este camino, que no había sido observado antes y merecía la pena ser estudiado, plantea una nueva visión del proceso de proyecto al dejar abierto un extenso campo de investigación hacia otros materiales, diferentes del paisaje, que también pueden ser referentes o modelos del proyecto arquitectónico contemporáneo.

Las dos últimas partes de esta investigación son el cuerpo principal de la obra y han constituido la principal aportación. En la parte segunda, el trabajo se concentra en las relaciones entre arquitectura y Naturaleza hasta mediados del siglo XX. Sobre los resultados de esa investigación se ha tratado, en la tercera parte, de establecer la relación de la arquitectura contemporánea con

el paisaje. Este concepto, cuya interpretación contemporánea se concentra en la parte primera, actúa de fondo a todo el trabajo, centra el problema de proyecto arquitectónico en un aspecto concreto y sitúa la tesis en un contexto de máxima actualidad en el debate contemporáneo.

El proyecto de arquitectura es una acción subjetiva orientada a conseguir un grado de precisión, rigor y coherencia formal de una obra, dentro de un sistema estético determinado, en función del marco histórico y cultural en el que se desarrolla. Esta consistencia o identidad formal depende de la materia prima o material utilizado en el proceso de proyecto, de manera que ese material permita la construcción de un orden nuevo a partir de elementos, modelos o referentes verificados en el tiempo por medio de la experiencia. El núcleo de la cuestión en cualquier proyecto será cómo discernir las oportunas y verdaderas referencias, cómo elegirlas, qué criterio seguir en su selección, cómo reconocerlas, comprenderlas, cómo transponer sus propiedades a situaciones nuevas y después experimentarlas. De entre los diferentes materiales de proyecto con los que puede trabajar la concepción arquitectónica para superar una situación problemática de partida, el paisaje puede ser considerado como uno de ellos con características singulares, ya que, además de material, es un marco histórico, cultural y estético, que consigue darle identidad y sentido a la obra de arquitectura que lo toma como referente.

Esta tesis ha estado dirigida, por tanto, a analizar una acción de proyectar como proceso formador de una realidad nueva, de una arquitectura, a partir de un referente concreto y universal como es el paisaje. Para ello, ha sido necesario determinar qué es el paisaje para los arquitectos contemporáneos y qué relaciones se establecen con él a través del proyecto arquitectónico.

La breve primera parte pretendió centrar el problema del paisaje y preparar el terreno para entender, posteriormente, sus relaciones con la arquitectura. Se describió, sin propósito de originalidad, una interpretación contemporánea sobre el concepto de paisaje, enmarcándolo en un contexto filosófico en que el giro lingüístico ha tenido un predominio incontestable. El lenguaje natural o corriente, como creación social e histórica, ha sido la base que todas las corrientes filosóficas han encontrado para superar la crisis de la metafísica tradicional. Hoy el mundo se estructura lingüísticamente y se conoce por medio del lenguaje. El paradigma lingüístico implica un universal

abstracto porque los nombres comunes del lenguaje hacen referencia a la esencia ideal y genérica, nunca a las sustancias individuales y concretas.

Este predominio del lenguaje ha dificultado la correcta comprensión de la verdadera naturaleza de la arquitectura y contribuido a un grado de autoreferencialidad en el proyecto arquitectónico que lo ha llevado hasta el agotamiento. La relación que se establece entre arquitectura y paisaje por medio de la acción de proyectar abre una nueva perspectiva, ya que los elementos lingüísticos son sólo una pequeña parte de la misma y no abarcan toda la riqueza de la acción recíproca que los une.

En el siglo XXI, el espacio no es ya absoluto sino relativo; los lugares no son ya neutros sino cualificados, lo singular participa de lo universal y viceversa. Los valores tradicionales pierden validez, la exactitud, la certeza, la objetividad se desvanecen. No se puede fundar ningún sistema sin tener en cuenta la referencia a otro exterior de él mismo, es decir, cualquier sistema es relativo como cualquier visión es relativa. Los polos del objeto y del sujeto se han reencontrado inmersos en un mundo caracterizado por la complejidad, la interacción, la interferencia... El paisaje ocupa el lugar que hasta la Ilustración ocupaba la Naturaleza, asumiendo la condición de *topos* contemporáneo.

El paisaje es un elemento donde se pueden reconocer los límites entre el mundo físico y fenomenológico que la visión ilustrada había separado, en el paisaje se puede superar la distinción entre objeto y sujeto para comprender mejor la unidad de la realidad. No se trata de volver a una restauración premoderna, sino entender que el paisaje representa una metáfora capaz de simbolizar la superación de la diferencia entre forma y contenido, un lugar o límite en el que se sobreponen imagen y realidad. En palabras de Francisco Ayala, el paisaje significa y representa una realidad que es, a su vez, una invención del hombre. Por un lado propone significar un objeto por medio de su imagen otorgando sentido al modelo mediante un conjunto de elementos y, por otro, busca la presentación o representación de ese modelo. Estas peculiares características hacen del paisaje un material especialmente indicado para investigar la superación del paradigma lingüístico en arquitectura con una renovada forma de pensar. Para ello ha sido necesario situar



la acción de proyectar fuera del ámbito de la teoría del *discurso*, en definitiva, fuera del giro lingüístico, adscribiéndola básicamente a una teoría de la *acción*, de la *praxis*.

Un punto de partida y presupuesto permanente de esta investigación ha sido que el proceso de proyecto no se apoya sólo en una lógica racional sino que, al inicio, con el objetivo concreto de buscar un ejemplo, un referente, un elemento del que partir, el pensamiento se mueve en el terreno de la intuición, la memoria, la analogía... El ejemplo es un elemento extraño al universal abstracto ya que aquél enuncia una universalidad concreta. Desde una perspectiva lógico-conceptual, es impensable que algo concreto sea al mismo tiempo común a todas las cosas y por ello según ese punto de vista lo concreto no puede ser nunca universal. La arquitectura no es abstracta sino que es siempre una materia concreta, por lo que, el proceso de proyecto escapa a la conceptualización de las relaciones sujeto-objeto definidas en términos cognitivos. Es decir, se experimenta con ejemplos y es a su vez ejemplo.

Por ello, uno de los objetivos de esta tesis se ha centrado en la dimensión pragmática del arquitecto cuando proyecta, contemplando a éste como un actor racional y, por tanto, sacándolo del antiguo esquema sujeto-objeto. Es lo que mantiene Steven Holl cuando rechaza la separación entre idea y realidad, entre lo concreto y lo abstracto, entre alma y cuerpo, la tradicional identificación entre lenguaje y significado. Cuando las ideas están en equilibrio con la experiencia, con los fenómenos y con su percepción, la forma comprende el significado y la arquitectura adquiere intensidad física e intelectual. Esta dualidad de intención y fenómenos es la unión entre objeto y sujeto, existencia y esencia, entre pensamiento y sentimiento. No es suficiente con la naturaleza abstracta de las ideas es necesario encontrar el potencial fenoménico de las mismas. La perspectiva pragmática de la relación arquitectura-paisaje destaca la relación de un sujeto con otro permitiendo abandonar el clásico problema de la representación de la realidad.

A lo largo de la segunda parte, se ha analizado la vigencia del concepto de imitación de la Naturaleza en la arquitectura, desde época griega hasta la Ilustración. La época premoderna se caracterizó por la suposición, más o menos consciente, de un modelo anterior al sujeto, modelo intangible y universal, modelo eterno y venerable. La realidad era completa y perfecta, cerrada y abarcadora

de todas las posibilidades, por tanto, al hombre que aspiraba a producir algo, sólo le cabía la acción como re-acción; reiterar lo dado. En la premodernidad se presupone una realidad previa al sujeto, autónoma, armónica y plena sin él por lo que el sujeto conocerá la realidad cuando logre reiterar lo más fielmente el modelo presubjetivo. En el siglo XVIII la imitación se desvanece al descubrirse el hombre a sí mismo, tomar conciencia de su poder y libertad, y no admitir ningún modelo previo y vinculante, ni tolerar una perfección entendida como mera repetición de lo dado. El hombre se constituye en sujeto moderno cuando reivindica su autonomía, su prioridad, su libertad y su poder creativo, no reiterativo de la realidad sino transformador. El mundo, la realidad aparecerá como incompleta, susceptible de mejorar, el sujeto como agente dominador, artífice y fuente de toda normatividad. La ancestral imitación desaparecerá en sus tres acepciones: la imitación de la Naturaleza es sustituida por la idea de genio, la imitación de los Antiguos por la doctrina del progreso, la imitación de las Ideas por las categorías subjetivas del entendimiento. Durante el período moderno desaparece casi por completo la imitación, coincidiendo con el Romanticismo o el Positivismo. La Naturaleza entra también en decadencia, convirtiéndose en algo que puede ser dominado y reducido a una imagen sensorial que es mostrada por la pintura, la literatura, la poesía o la música, que comienzan a expresar conscientemente el valor de su contemplación, con ésta el concepto de paisaje alcanza su mayoría de edad.

Cuando la Modernidad sufre su crisis, a fines del XIX y a lo largo del siglo XX, la salida de la misma se convirtió en una prioridad para todas las corrientes y escuelas filosóficas del momento. La filosofía contemporánea se deshace por completo del presupuesto clásico de la identidad. El nuevo pensamiento ensayó una diversidad de salidas a la crisis partiendo de una crítica a la metafísica tradicional, proponiendo una reconsideración del sujeto o del objeto o una superación simultánea de ambos. A pesar de que una cierta superación del esquema representacional sujeto-objeto se operó en el seno del giro lingüístico, no se consiguió una salida satisfactoria a la crisis.

En diferentes disciplinas como la psicología, la sociología, la antropología, la teoría de la cultura, la lingüística aparecen aportaciones que indican un nuevo tipo de imitación, desconocido antes, y que se apunta en las obras sobre modelos de Scheler o Bergson. En arquitectura también aparecen conceptos ligados a la imitación, como la intuición y los modelos naturales en Wright,

los arquetipos en Asplund, la analogía y transposición de materiales en Aalto, el concepto ético de valor en Mies, directamente heredado del pensamiento de Max Scheler... Sin embargo, todas estas aportaciones fueron con carácter disperso, fragmentario, víctimas de un arraigado prejuicio contra la imitación y desarrolladas todavía dentro del marco estético y cultural de la Modernidad. Por lo que esta sutil, y nada declarada, aparición de un nuevo tipo de imitación reclamaba ser mostrada en un trabajo con ejemplos de proyectos y obras que se han realizado en el último siglo por una serie de arquitectos, con autoridad y prestigio indiscutible, y que siempre parten de alguna referencia o modelo. Con los resultados que esa investigación ofreció en la parte segunda, se planteó que el paisaje podía ser uno de los prototipos, modelos o referentes en la arquitectura contemporánea.

Para esto fue necesario entender y aceptar que esa clase de imitación asumía plenamente los postulados de la Modernidad, integrando la idea fundamental de sujeto moderno. Pero teniendo en cuenta que ese sujeto ha sido víctima de todo tipo de ataques por el pensamiento postmoderno, que ha visto en él encarnada toda la historia de la denostada metafísica tradicional. Por tanto, la consideración de ese sujeto ilustrado, autónomo, soberano, libre y creador debía experimentar una cierta revisión. Era necesario asumir una idea revisada de sujeto moderno, que en modo alguno implicase una restauración premoderna.

La aparición del nuevo sentido de la imitación durante el siglo XX quizá se deba a que este fenómeno, o mejor esta acción, expresa con particular agudeza o vitalidad el estado de una cultura, caracterizada por una crítica ilustrada a la Ilustración, pues de un lado, la moderna imitación supone, por su propia naturaleza, la idea de sujeto tanto en el modelo como en el imitador, demostrando así su carácter moderno. Pero, por otro lado, también requiere una reformulación de la idea ilustrada de subjetividad.

Si se admite un sujeto-arquitecto que reconoce como una cuestión de hecho, cotidianamente comprobable, la inevitable heteronomía del hombre, pero también y con igual decisión la posibilidad de éste de asumir autónomamente, mediante su razón, esa heteronomía, entonces la imitación en la acción de proyectar aparece como una manifestación de esta renovada forma de subjetividad,

pues lo verdaderamente nuevo de la relación imitativa, lo que la diferencia de las imitaciones premodernas basadas en la estructura sujeto-representación objetiva, estriba en que ahora se establece entre dos sujetos racionales. El acto de proyectar está basado, pues, en un tipo de imitación moderna y actual que es la acción de un sujeto-arquitecto plenamente consciente y libre, provocada por el deseo que le produce un prototipo o modelo que también es un sujeto libre.

*“La mutación es la única característica inmutable del paisaje”* mantiene Frank Lloyd Wright. El paisaje como prototipo carece del estatismo y fijeza de la Naturaleza o de las Ideas, está siempre en movimiento y cambio constante. El proyecto de arquitectura tampoco es una copia pasiva de un modelo ya dado, porque es fruto de una acción racional de un sujeto pragmático, activo y libre. Era obligado, por tanto, mostrar en esta investigación que el modelo y la copia –el prototipo-paisaje y el proyecto-acción de proyectar– podían ser considerados auténticos sujetos racionales, sujetos modernos en su forma revisada.

En consecuencia, en el apartado *El deseo de paisaje*, se ha investigado la acción de proyecto como una praxis provocada por el deseo, por la atracción que ejerce sobre el arquitecto la percepción sentimental de la ejemplaridad del paisaje elegido como referente. Se ha indagado al paisaje como material de proyecto, cuyo ejemplo puede ser socialmente generalizable y en ese sentido, pese a ser concreto, está dotado de una cierta universalidad que admite ser calificada de racional, ya que puede ser reconocida por “otro” sujeto.

El deseo de paisaje significa siempre algo distinto, diferente, diverso para cada arquitecto. La arquitectura de Siza es la escucha del paisaje, sus edificios son las líneas de fuerza de la orografía, de las tensiones del lugar; construyendo, como hace el paisaje, algo que está topográfica y temporalmente predeterminado, captando un momento específico de una realidad provisional transitoria. Para Tadao Ando, el paisaje es la encarnación visible de la Naturaleza, que no es estática, perfecta y acabada como en la premodernidad occidental, sino un elemento dinámico y vivo en progreso constante. Cuando se interviene en ella con la arquitectura, el resultado es la construcción de un nuevo paisaje que dialoga con su contexto estimulándolo. El paisaje para Gehry es el que produce la propia mano del hombre, aceptando sus contradicciones, controversias, lo



humilde, lo vulgar. El deseo de paisaje de Frank Gehry es el que pertenece a un mundo cada vez menos sólido, más frágil y provisional. Para todos estos arquitectos emular un prototipo-paisaje no significa ceder al instinto o al impulso de una pasión para reproducir literalmente lo que ven, sino una aproximación sentimental y pragmática a la racionalidad peculiar de un determinado prototipo que, en determinados proyectos, es el paisaje. Significa tener convenciones, modelos, referencias, que guían su proceso de proyecto y que les permite producir unas arquitecturas como repetición, diferentes entre sí, pero con un sentido y grado de consistencia formal que las convierte en ejemplares.

Las condiciones son hoy las de repetir modelos imposibles de alcanzar, de conseguir. Repetir para provocar la diferencia. La cuestión básica se reduce a la diferencia o variación que contienen en sí los proyectos. La Modernidad es una condición que exalta la *diferencia* como forma de revelar las multiplicidades, las singularidades, y la *repetición* como forma de encontrar la estructura precisa de las condiciones físicas del lugar, la escala, las dimensiones, una nueva moral más allá del hábito, como una forma de dar coherencia a las cosas. Una repetición que se hace evidente con el desequilibrio, el riesgo y la diferencia. La repetición como composición en el caso de la obra de Herzog & de Meuron, o repetición como narración continua de un trabajo que va pasando de una situación a otra en el caso de los proyectos de Enric Miralles.

Entendiendo el proyecto de arquitectura desde el punto de vista que se está considerando, cobran pleno sentido las múltiples arquitecturas que se producen en la actualidad. Ya no hay una sola teoría sino muchas prácticas, tantas como arquitectos. Son diferentes porque los referentes, modelos y procedimientos son diversos, y sin embargo, a pesar de esta diferencia pueden alcanzar un grado de tipicidad, normatividad y excelencia tal, que las conviertan en ejemplares. Consiguen la excelencia cuando, empleando el rigor y coherencia necesarios, optan a la consistencia y sentido estético que los modelos elegidos plantean, combinando en su resultado de manera imperfecta y simultánea diversos valores.

Estando expuestos cotidianamente a la influencia de multitud de modelos, los arquitectos que proyectan deben usar la razón, primero para reconocer de entre esos modelos al prototipo-paisaje, después para conocer íntimamente, mediante su acción, la esencia de la ley individual-universal

que enuncia y, finalmente, para saber argumentar esta ley y comunicarla a terceros por medio del proyecto. Es el proceso que siguen Herzog & de Meuron cuando se interesan por la relación entre las imágenes visibles e invisibles, les interesa la imagen invisible porque permite optar a la imagen visible como aspecto de un proceso, como fragmento de un conjunto, como cuando el científico crea modelos con la finalidad de reconocer la realidad de la Naturaleza para clasificarla y describirla. Se trata de una acción plenamente racional que no la desarrolla el arquitecto una sola vez, en un momento aislado, sino a lo largo de una pluralidad de experiencias que se acumulan en el curso de su práctica profesional y que, con los años, en el transcurso de las sucesivas etapas de la vida, proporciona al arquitecto una determinada experiencia. El concepto de arquitectura, dice Steven Holl, sólo puede ser confirmado sobre la base de la experiencia, de las intuiciones, casi de decisiones individuales que a ella están ligadas. El proyecto de arquitectura está asociado indisolublemente a la experiencia.

En la primera parte, se proponía que el paisaje podía ser una armonía generalizable de valores estéticos, afectivos, emocionales, económicos. Fue necesario, por tanto, indagar sobre el ser del paisaje como modelo, preguntándonos puede ser un ejemplo, si es ejemplar, qué clase de ejemplo es, cuál es la verdad del ejemplo, cuál su necesidad lógica y cuál su posibilidad. Estas cuestiones encontraron su respuesta en el apartado *El paisaje: ejemplo y experiencia*, cuando se llegó a la conclusión que el paisaje puede ser ejemplar y ejemplo a la vez, porque en su propio ejemplo se despliega toda la comprensión y toda la verdad con mayor plenitud que en la enunciación abstracta de cualquier regla. El paisaje es un caso concreto con una pretensión de validez para más de un caso y en este sentido es, con diversidad de grados, un universal concreto.

Pero ¿cómo participan los proyectos de arquitectura en él? ¿de qué forma un ejemplo concreto, por muy cualificado que éste sea, puede aspirar a ser el elemento común de proyectos de arquitectura? Como el padre es común a los hijos: la morfología del padre es imitada por los hijos, que por eso mismo se asemejan entre sí pero no por ello pierden su personalidad. El paisaje se convierte así no sólo en simple analogía formal, sino en verdadero referente, una representación en la que lo concreto es expresión de lo universal, concebido como incesante movimiento de las formas en las cuales la vida discurre. La configuración nunca terminada de los espacios que proyecta

Zaha Hadid es un buen ejemplo de ello, ya que pone al individuo en una situación análoga a la experiencia emocional suscitada por el paisaje: al permitir moverse libremente por ellos, concreta la aspiración a la libertad que constituye una de las cuestiones centrales del paisaje y garantiza uno de los aspectos en los que basa su belleza. Por medio de la *praxis* del proyecto, a través de la imitación (no del conocimiento conceptual) los proyectos participan del fundamento del modelo o paisaje.

El arquitecto concibe en cierto momento la esperanza de encontrar ese ejemplo perfecto en el paisaje, y cuando, tras el estudio febril de los análisis previos, entra en acción con el proyecto, obtiene éxitos parciales, que parecen prometer la posibilidad de su realización efectiva. Peter Zumthor dice que la arquitectura, como la música, necesita de su ejecución; sobre el papel no es más que una representación comparable a los signos de las notas musicales, la esencia de los edificios proviene de la experiencia que se tiene en ellos, de las texturas, del juego de la luz, de la materia, de los espacios. Con la ejecución del proyecto y el paso del tiempo el arquitecto experimenta, con una conciencia cada vez más nítida, la realidad de una distancia que lo separa de aquel modelo o referente que eligió y que, a su pesar, nunca alcanza. No obstante, va adquiriendo un saber, que, como un goteo, constituye una experiencia sobre la necesidad pero imposibilidad de aquel ejemplo. La experiencia es un saber derivado de la práctica sobre la verdad del ejemplo.

El paisaje, en suma, se representa como ejemplo universal y concreto cuya verdad no se manifiesta a entendimiento conceptual ni a ninguna disposición teórica o especulativa, sino a una específica clase de acción de proyecto. En otros términos, por medio de la imitación se descubre una forma de concebir el ser-paisaje que demanda una acción imitativa pragmática en el proyecto porque sólo por medio de este tipo de acción se tiene abierto el acceso a la verdad del ejemplo.

La principal conclusión que se puede extraer de esta investigación supone asumir que el proceso de proyecto arquitectónico no es autónomo, sino que siempre está referido a un modelo o modelos que producen un deseo en el arquitecto, lo que provoca una acción de imitar, una *praxis* de la que se obtiene una experiencia. Un concepto que estaría resumido en un principio denominado *facticidad*. Siempre imitamos, vivimos inmersos en un mundo de modelos. La tarea del hombre es convertir ese hecho en algo asumible al ser algo racional, libre, ético y moral. El arquitecto está dentro de

un horizonte de modelos arquitectónicos previos. La tarea del auténtico arquitecto sería encontrar, entre la pluralidad de lo dado, el modelo normativo digno de elección, un ejemplo válido para más de un caso, que justifique su reiteración en un proyecto distinto. Un tipo de imitación moderna en la que los dos extremos de su estructura son sujetos libres y racionales.

Esta forma de entender el proceso de proyecto deja abiertas nuevas vías de investigación que podrían influir de manera importante en la metodología de la enseñanza del proyecto. En esta tesis se ha estudiado el paisaje como modelo-prototipo o como referente, pero existen muchos más elementos o materiales que pueden ser objeto de deseo por la concepción arquitectónica: la ciudad, la técnica, el territorio, la casa, la buena arquitectura de un edificio solvente..., todos ellos podrían ser prototipos de imitación en la arquitectura contemporánea y constituirse en referentes a través de los cuales desarrollar la dimensión ordenadora que siempre ha tenido la arquitectura. Éste es el testigo que deja la presente investigación.

Esta nueva visión de la acción de proyectar basada en una imitación libre y racional no intenta construir un nuevo sistema normativo, un sistema de preceptos operativos o una nueva teoría universal de la arquitectura, sino que propone asumir la existencia de un marco histórico, estético y cultural que actúa como una referencia que estimula su propia superación, así como la existencia de una serie de modelos con valores ejemplares que es necesario reconocer para lo que es necesario desarrollar un juicio crítico. Estos modelos aportan los criterios básicos para que el proyecto adquiera una coherencia formal y un sentido estético. Asumir que existen referencias, modelos o prototipos que se imitan durante el proceso de proyecto significa admitir la heteronomía del proyecto arquitectónico y un proceso que además de ser racional está marcado por la intuición, la memoria, la analogía, la mirada...

Cada tiempo tiene su música. También una dialéctica propia. Cada sociedad son palabras y notas. La civilización ha construido siempre sus edificios más bellos sobre necesidades, deseos y sensaciones que acaban reflejando su momento. Cada época graba sus señas de identidad en su forma de hablar, en su música, en su arquitectura. La identidad de nuestra época es su arquitectura convertida en paisaje.





## **BIBLIOGRAFÍA**



## BIBLIOGRAFÍA

- Aalto, A., “Architettura e arte concreta”, en *Domus*, nº 223-225, Milano 1947.
- , “La trucha y el torrente de la montaña”, trad. esp. A. Cortina, en *Arquitectura*, nº 13, Madrid 1960. (*Taimen ja Tunturipuro*, Helsinki 1947)
- Accasto, G., “La complessità dell'essenziale: note sugli ultimi progetti di Gabetti e Isola”, en *Controspazio*, nº 4-5, Bari 1977.
- Achleitner, F., “Ritorno al moderno? L'architettura di Peter Zumthor”, en *Casabella*, nº 648, Milano 1997.
- Ackerman, J. S. *La villa: forma e ideología de las casas de campo*, trad. esp. I. Balsinde, Akal, Tres Cantos 1997. (*The villa : form and ideology of country houses*, London 1990)
- Adams, A., *Our National Parks*, Bulfinch, Boston, Toronto, London 1992.
- Adorno, T. W., *Teoría estética*, trad. esp. F. Riaza, Taurus, Madrid 1971. (*Ästhetische theorie*, Frankfurt am Main 1970)
- , con Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, trad. esp. J. J. Sánchez, Trotta, Madrid 1994. (*Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947)
- Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, trad. esp. J. Fresnillo Núñez, Akal, Madrid 1991. (*De Re Aedificatoria*, Firenze 1485)
- Alemaný, L., “Apología de la arquitectura ‘trash’”, en *Diario El Mundo*, Madrid 2006.
- Alexander, C., *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, trad. esp. E. L. Revol, Infinito, Buenos Aires 1976. (*Timeless way of Building*, New York 1979)
- Andreani, G., con Ranzini, E., “Dino Formaggio: progettare con il corpo”, *Domus*, nº 676, Milano 1986.
- Ando, T., “Composición espacial y Naturaleza”, en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990.



- , "Naturaleza hecha abstracción", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990.
- , "Sul progetto di architettura", en *Domus*, nº 738, 1992.
- , "Pensando en el *Ma*, entrando en el *Ma*", en *El Croquis*, nº 58, El Escorial 1993.
- Angelillo, A., *Alvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira, Milano 1997.
- Appleton, J., *The Experience Landscape*, London-New York 1975.
- , *The Poetry of Habitat*, Hull 1978.
- , *Landscape in the Art and the Sciences*, Hull 1980.
- , *The Symbolism of Habitat*, Seattle-London 1990.
- Argan, G. C., "Introduzione a Wright", en *Metron: rivista internazionale d'architettura*, nº 18, Roma 1947.
- , *Proyecto y destino*, trad. esp. M. Negrón, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969. (*Progetto e destino*, Milano 1965)
- Argullol, R., con Trias, E., *El cansancio de Occidente*, Destino, Barcelona 1992.
- , *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona 2000.
- Arnheim, R., *Arte y percepción visual. Nueva Versión*, trad. esp. M. L. Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 1979. (*Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The New Version*, Berkeley 1965)
- , *Entropía e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, trad. ital. R. Pedio, Einaudi, Torino 1989. (*Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, Berkeley 1971)
- , *La forma visual de la arquitectura*, trad. esp. E. Labarta, Gustavo Gili, Barcelona 2001. (*The dynamics of Architectural Form*, Berkeley 1977)
- Assunto, R., "Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale", en *Rassegna di architettura e urbanistica*, nº 47-48, Milano 1980.
- , *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994.
- Auerbach, E., *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. esp. I. Villanueva y E. Ímaz, FCE, México 1950. (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern 1959)
- Augé, M., *Los no-lugares. Espacios del anonimato*, trad. esp. M. Mizraji, Gedisa, Barcelona 2004. (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur modernité*, Paris 1992)

- Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa Calpe, Madrid 1981.
- , *Castilla*, ed. de I. Fox, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- , *La voluntad*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- , *Obras escogidas*, Espasa Calpe, Madrid 1998.
- Bachelard, G., *La poética del espacio*, trad. esp. E. de Champourcin, F.C.E., Madrid 1975. (*La poétique de l'espace*, Paris 1957)
- Barba i Casanovas, R., "El proyecto de lugar", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanismo*, nº 153, Barcelona 1982.
- , "El proyecto de paisaje: argumentos, prácticas y trabajos", en *Geometría*, nº 20, Málaga 1995.
- Batteux, C., *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, trad. ita. E. Migliorini, Il Mulino, Bologna 1983. (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746)
- Battisti, E., con Crotti, S., "Note sulla lettura del paesaggio antropogeografico", en *Edilizia Moderna*, nº 87-88, Milano 1966.
- Baudelaire, C., *Las flores del mal*, trad. esp. L. Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid 1988. (*Les fleurs du mal*, Paris 1857)
- , *Curiosidades estéticas*, trad. esp. L. Varela, Júcar, Barcelona, 1988.
- Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, trad. esp. A. Vicens y P. Rovira, Kairós, Barcelona 1993. (*Les precession des simulacres*, Paris 1978)
- Béguin, F., *Le paysage*, Flammarion, Paris 1995.
- Benjamin, W., *Parigi capitale del XIX secolo*, trad. it. R. Solmi, Einaudi, Torino 1986. (*Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1982)
- , *El concepto de crítica del arte en el romanticismo alemán*, trad. esp. J.F. Yvars, V. Jarque, Península, Barcelona 1988. (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Berlin 1918)
- , *Sobre la fotografía*, trad. esp. J. Muñoz Millanes, Pre-textos, Valencia 2004.
- Benevolo, L., "L'esigenza di conservare gli ambienti antichi non significa bloccare ogni iniziativa. Per conservare bisogna modificare la realtà", en *L'Architettura*, nº 21, Roma 1957.
- , *Historia de la Arquitectura Moderna*, trad. esp., J. Quetglas, Gustavo Gili, Barcelona 1974. (*Storia dell'architettura moderna*, Roma 1960)
- Benedetti, M. de, con Pracchi, A., *Antologia dell'architettura moderna. Testi, manifesti, utopie*, Zanichelli, Bologna 1988.

- Bergson, H., *Obras escogidas: Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia; Materia y memoria; La evolución creadora; La energía espiritual; Pensamiento y movimiento*, trad. esp. J. A. Míguez, Aguilar, Madrid 1963. (*Matière et Mémoire*, Paris 1896)
- , *La Evolución creadora*, trad. esp. M. L. Pérez Torres, Espasa-Calpe, Madrid 1973. (*L'Évolution créatrice*, Paris 1907)
- , *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, trad. esp. J. Salas Ortueta, J. M. Atencia Páez, Tecnos, Madrid 1996. (*Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1932)
- Bernhard, T., *Trastorno*, trad. esp. M. Saénz, Alfaguara, Madrid 1999. (*Verstörung*, Frankfurt am Main 1967)
- Berque, A., *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1994.
- , *Les raisons du paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, Paris 1995.
- , "En el origen del paisaje", en *Revista de Occidente*, nº 189, Madrid 1997.
- Betsky, A., *Zaha Hadid. The Complete Building and Projects*, Thames and Hudson, London 1998.
- Blanc-Pamard-J. P., con Raison, C., *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1980.
- Blundell Jones, P., *Hans Scharoun*, Phaidon Press, London 1997.
- Boeri, S., con Multiplicity, *USE-Uncertain States of Europa*, Skira, Milano 2002.
- Bohigas, O., "Alvaro Siza Vieira", en *Arquitecturas Bis*, nº 12, Barcelona 1976.
- Bolzoni, L., *L'universo dei poemi possibili: studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Bulzoni, Roma 1980.
- Bonet Correa, A., *Morfología y Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- Bonesio, L., "La comunità di paesaggio", en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003.
- Bowles, P., *Muy lejos de casa*, trad. esp. R. Rey Rosa, Seix Barral, Barcelona 1992. (*Too far from home*, Zürich 1992)
- Boyarsky, A., "Post-Peak. Conversations with Zaha Hadid", en *GA Architect*, nº 5, Tokyo 1986.
- Brandi, C., "Urbanistica dell'autostrade", en *Il patrimonio insediato. Scritti sulla tutela e il restauro del paesaggio e dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Brändli, M., con Croset, P. A., "Herzog & de Meuron: caratteri concettuali e materiali", en *Casabella*, nº 612, Milano 1994.
- Bretagnolle, A., "El mensaje intemporal de la Naturaleza", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990.

- Bruyne, E. de, *Estudios de estética medieval. El siglo XIII*, Versión esp. A. Suárez, Gredos, Madrid 1959. (*Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges 1946)
- , *La estética de la edad media*, trad. esp. C. Santos, C. Gallardo, Visor, Madrid 1988. (*L'esthétique du Moyen âge*, Lovain 1947)
- Burke, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. esp. M. Gras Balaguer, Tecnos, Madrid 1997. (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757)
- Bury, J. B., *La idea de progreso*, trad. esp. E. Díaz, J. Rodríguez Aramberri, Alianza Editorial, Madrid 1971. (*The Idea of progress: an inquiry into its origin and growth*, New York 1955)
- Caldenby, C., con Hultin, O., *Asplund*, trad. esp. J. J. Lahuerta, Gustavo Gili, Barcelona 1988. (*Asplund*, Stockholm 1988)
- Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 1988.
- , *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1999. (*Le città invisibile*, Torino 1977)
- Caniggia, G., con Maffei, G. L., *Tipología de la edificación. Estructura del espacio antrópico*, trad. esp. M. García, Celeste Ediciones, Madrid 1995. (*Composizione architettonica e tipologia edilizia*, Venezia 1982)
- Carlo, G. de, "I piani paesistici e il codice dell'urbanistica", en *Urbanistica*, nº 33, Milano 1961.
- , con Tintori, S., "Piano Intercomunale Milanese", en *Casabella-Continuità*, nº 282, Milano 1963.
- Casares, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gili, Barcelona 1997.
- Cauquelin, A., *L'invention du paysage*, Presses Universitaires de France, Paris 2002.
- Ceccarelli, P., "Urbanistica opulenta", en *Casabella-Continuità*, nº 278, Milano 1963.
- Celant, G., *Frank O. Gehry*, Castello di Rivoli, Torino 1986.
- Cellini, F., con D'Amato, C., *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1990.
- Cervellati, P., Scannavini, R., *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Zanichelli, Bologna 1973.
- , *L'arte di curare la città*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Chatzinikolaou, N., "Pikionis, l'arte e lo "spirito" dell'epoca", en *Controspazio*, nº 5, Bari 1991.
- Clark, K., *El arte del paisaje*, trad. esp. Laura Diamond, Seix Barral, Barcelona 1971. (*Landscape into Art*, Boston 1961)



- Corajoud, M., "Le paysage est l'endroit", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 262, Paris 1989.
- Corboz, A., *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998.
- Crotti, S., "Esperimenti di architettura urbana", en *Qa: Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura*, n° 12, Milano 1991.
- Curtis, W., "Alvaro Siza: una arquitectura de bordes", en *El Croquis*, n° 68-69, El Escorial 1994.
- , "Mapas mentales y paisajes sociales [la arquitectura de Miralles y Pinós]", en *El Croquis* n° 30+49-50, El Escorial 1990.
- , "Notas sobre la invención: Álvaro Siza", en *El Croquis*, n° 68/69+95, El Escorial 2000.
- Dal Co, F., *Tadao Ando: le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1994.
- Dardel, E., *L'uomo e la Terra. Natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano 1986. (*L'homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*, Paris 1952)
- Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, trad. esp. M. S. Delpy, H. Beccacece, Amorrortu, Buenos Aires 2002. (*Différence et répétition*, Paris 1968)
- , con Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, trad. esp. T. Kauf, Anagrama, Barcelona 2001. (*Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991)
- Dematteis, G., *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Franco Angeli, Milano 1995.
- Derrida, J., *De la gramatología*, trad. esp. O. del Barco, C. Ceretti, Siglo Veintiuno Argentina, Buenos Aires 1971. (*De la grammatologie*, Paris 1967)
- , *La diseminación*, trad. esp. J. Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid 1975. (*La dissémination*, Paris 1972)
- Diderot, D., *Escritos sobre arte*, trad. esp. E. del Amo, Siruela, Madrid 1994.
- Didi-Huberman, G., "Le tremblement des évidences", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 286, Paris 1993.
- Diller, E., con Scofidio, R., "Il prato americano, la superficie della vita cotidiana", en *Lotus International*, n° 101, Milano 1999.
- Dorigati, R., "Su alcune tecniche di progetto: le proprietà traslate", en *Qa: Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura*, n° 10, Milano 1990.
- Durbiano, G., con Robiglio, M., *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli Editori, Roma 2003.
- Economaki-Brunner, Y., "Dimitris Pikionis: la trasformazione di un sito", en *Casabella*, n° 585, Milano 1991.

- Echevarria, J., *Telépolis*, Destino, Barcelona 1994.
- , *Cosmopolitas Domésticos*, Anagrama, Barcelona 1995.
- Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, trad. esp. L. G. Fernández, R. A. Díez Aragón, Paidós, Barcelona, 1998. (*Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957)
- , *Mito y realidad*, trad. esp. Luis Gil, Kairós, Barcelona, 1999. (*Aspects du mythe*, Paris 1963)
- Emiliani, A., *L'innovazione conservativa. Più realismo per il patrimonio artistico italiano*, Nuova Alfa, Bologna 1989.
- Farinelli, F., "L'arguzia del paesaggio", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991.
- , "La Natura del Paesaggio", en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003.
- Ferlenga, A., "Recinti della visione", en *Casabella*, nº 638, Milano 1996.
- , *Dimitris Pikionis. 1887-1968*, Electa, Milano 1999.
- Fernández-Galiano, L., "Dionisio en Basilea", en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999.
- Frampton, K., *Historia crítica de la arquitectura moderna*, trad. esp. E. Rimbau i Sauri, Gustavo Gili, Barcelona 1981. (*Modern Architecture: A Critical History*, London 1980)
- , *Tadao Ando. Edificios. Proyectos. Escritos*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1985. (*Tadao Ando. Buildings. Projects. Writings*, New York 1984)
- Furuyama, M., *Tadao Ando*, trad. esp. C. Sáenz de Valicourt, Gustavo Gili, Barcelona 1994. (*Tadao Ando*, Zürich, London 1993)
- Fullaondo, J. D., "Improbable Scheherazade en Manhattan", en *El Croquis Internacional*, nº 1, Madrid 1985.
- Galofaro, L., *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*, trad. esp. M. Pla, M. Puente, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Gabetti, R., con Isola, A., "Nuovi valori per l'ambiente", en *Domus*, nº 700, Milano 1988.
- Gasquet, J., *Joachim Gasquet's Cézanne: a memoir with conversations*, Thames & Hudson, London 1991.
- Gausa, M., *Land Arch. Paisaje y Arquitectura, nuevos esquejes*, Col.legi d'Arquitectes Catalunya, Barcelona 1997.
- Gebauer, G., con Wulf, Ch., *Mimesis: Cultura-Art-Society*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995. (*Mimesis, Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992)

- Geest, J. van, "Una interpretación del Ática: los dibujos de Pikionis", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991.
- Gehry, F., "Frank O. Gehry", en *GA Architect*, nº 10, Tokyo 1993.  
 -----, "Conversaciones con F. O. Gehry", en *El Croquis*, nº 74-75, El Escorial 1995.  
 -----, "Gehry de la A a la Z", en *El Croquis*, nº 117, Madrid 2003.
- Gideon, S., *El presente eterno: Los comienzos del arte*, trad. esp. M. L. Balseiro, Alianza Editorial, Madrid 1985.  
 (*The Eternal Present. The Beginnings of Art*, London 1962)
- Giner de los Ríos, F., "Paisaje", en *Boletín Institución Libre de Enseñanza*, Fundación Giner de los Ríos, Madrid 1999.
- Goethe, J. W., *Las afinidades selectivas*, trad. esp. R. M. Tenreiro, Boreal, Madrid 1999. (*Die Wahlverwandtschaften*, 1809)
- Gomá, J., *Imitación y Experiencia*, Pre-Textos, Valencia 2003.
- Gómez de Liaño, I., *Paisajes del placer y de la culpa*, Tecnos, Madrid, 1990
- Gómez Tejedor, J., *Naturaleza y Arte*, Mensajero, Bilbao 1989.
- González Bernáldez, F., *Ecología y paisaje*, Blume, Madrid 1981.
- González Cobelo, J. L., "La arquitectura sin velos", en *El Croquis*, nº 44, El Escorial 1990.
- Gregory, P., *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma 1998.
- Gregotti, V., "La forma del territorio", en *Edilizia Moderna*, nº 87-88, Milano 1965.  
 -----, *El territorio de la arquitectura*, trad. esp. S. Valero, Gustavo Gili, Barcelona 1972.  
 (*Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966)  
 -----, "Modificazione", en *Casabella*, nº 498-499, Milano 1984.  
 -----, "Progetto di paesaggio", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991.  
 -----, "I vizi degli architetti", en *Lotus*, nº 74, Milano 1992.  
 -----, *La città visibile*, Torino 1993.  
 -----, "La realidad sentida. El padre de un nuevo minimalismo", en *A&V*, nº 40, Madrid 1993.
- Greppi, C., "Guardare con meraviglia", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1992.
- Guerra, A., con Morresi, M., *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

- Guillén, C., *Múltiples Moradas*, Tusquets, Barcelona 1998.
- Guéry, F., *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel 1982.
- Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. esp. M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid 1989. (*Der philosophische diskurs der moderne*, Frankfurt am Main 1985)
- Hadid, Z., "The Peak", en *GA Architect*, nº 5, Tokyo 1986.
- , "The World, 1983", en *GA Architect*, nº 5, Tokyo 1986.
- , "Las ciudades serán más abiertas. Entrevista a Zaha Hadid", en *El País. Suplemento dominical*, Madrid 1999.
- Heidegger, M., *Conferencias y artículos*, trad. esp. E. Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona 2001. (*Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954)
- Hernández de León, J. M., "La máquina inútil: recursos compositivos del Constructivismo", en *A&V*, nº 22, Madrid 1991.
- , "Reflexiones sobre la obra", en *Facultad de Ciencias de la Información*, Constructora San José, Pontevedra 2000.
- Herzog, J., "La Geometría Oculta de la Naturaleza", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 181-182, Barcelona 1989
- , "Sui materiali", en *Domus*, nº 765, Milano 1994.
- , "Il mondo di Herzog", en *Domus*, nº 844, Milano 2002.
- Herzog & de Meuron, "Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron", en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993.
- Hines, T. S., *Richard Neutra 1892-1970*, Electa, Milano 1999.
- Hobbes, T., *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, trad. esp. C. Mellizo, Alianza Editorial, Madrid 2002. (*Leviathan: Or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, Paris 1651)
- Hogarth, W., *Análisis de la belleza*, trad. esp., M. Cereceda, R. M<sup>a</sup>. Criado Talavera, Visor libros, Madrid 1997. (*Analysis of Beauty*, London 1753)
- Holl, S., "The Alphabetical City", en *Pamphlet Architecture* nº 5, New York 1980.
- , "Rural and Urban House Types", en *Pamphlet Architecture* nº 9, New York 1982.
- , *Anchoring*, Princeton Architectural Press, New York 1989.



- , "Anclar", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 182, Barcelona 1989.
- , "Proyectos para el límite de la ciudad", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 197, Barcelona 1992.
- , "Edge of a City", en *GA Architect*, nº 11, Tokyo 1993.
- , *Entrelazamientos*, trad. esp. G. Bohigas, Gustavo Gili, Barcelona 1997. (*Intertwining*, New York 1996)
- , *Parallax*, Princeton Architectural Press, New York 2000.
- Humboldt, A. von, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo por Alejandro de Humboldt*, trad. esp. Bernardo Giner y José de Fuentes, Gaspar y Roig, Madrid 1874-1875. (*Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung von Alexander von Humboldt*, Stuttgart-Tübingen 1845-58)
- Hume, D., *Investigación sobre el conocimiento humano*, trad. esp. J. de Salas Ortueta, Alianza Editorial, Madrid 2001. (*Enquiry Concerning Human Understanding*, London 1758)
- , *Tratado de la naturaleza humana*, trad. esp., F. Duque, RBA, Barcelona 2002. (*Treatise on Human Nature*, London 1739)
- Husserl, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. esp. J. Muñoz, S. Más, Editorial Crítica, Barcelona 1991. (*Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie: Ein Einleitung in die Phänomenologische Philosophie*, Berlin 1906)
- Huet, B., "La città come spazio abitabile", en *Lotus International*, nº 41, Milano 1984.
- Ingersoll, R., *In the shadows of Barragán*, Skira, Milano 2001.
- Isola, A., "Neccesità di architettura", en *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, Torino 1993.
- Jellicoe, G., *El paisaje del hombre*, trad. esp. C. Sáenz de Valicourt, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (*The landscape of Man*, London 1975)
- Johnson, P. C., *Mies van der Rohe*, trad. esp. N. Ottolenghi, Víctor Lerú S. R. L., Buenos Aires 1960. (*Mies van der Rohe*, New York 1953)
- Jung, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. esp. M. Murmis, Paidós, Barcelona 2004. (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, Zürich 1954)
- Kagan, R. L., *Ciudades del Siglo de Oro: Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, R. L. Kagan ed., El Viso, 1986.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. esp. M. García Morente, Espasa Calpe, Madrid 2004. (*Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, Liebau 1790)

- Kaufmann, E., con Raeburn, B., *Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*, trad. esp. R. J. Velzi, Víctor Leru, Buenos Aires 1962. (Frank Lloyd Wright. Writings & Buildings, New York 1960)
- , *La arquitectura de la ilustración: Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, trad. esp. J. G. Beramendi, Gustavo Gili, Barcelona 1974. (*Architecture in the age of reason. Baroque and Post-baroque in England, Italy and France*, Cambridge 1955)
- Kepes, G., *El lenguaje de la visión*, trad. esp. E. L. Revol, Infinito, Buenos Aires 1969. (*Language of vision*, Chicago 1944)
- Koffka, K., *Bases de la evolución psíquica. Una introducción a la psicología infantil*, trad. esp. J. Gaos, Revista de Occidente, Madrid 1926. (*Die Grundlangen der psychischen Entwicklung: eine Einführung der Kinder-psychologie*, Osterwieck 1921)
- Koolhaas, R., *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, trad. esp. J. Sainz, Gustavo Gili, Barcelona 2004. (*Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York 1978)
- Krauss, R. E., *Richard Serra Sculptures*, The Museum of Modern Art, New York 1986.
- Kristeller, P. O., *El pensamiento renacentista y las artes*, trad. esp. B. Moreno Carrillo, Taurus, Madrid 1986. (*Renaissance thought II*, Princeton 1980)
- Kubler, G., *La Configuración del tiempo*, trad. esp. J. Luján, Nerea, San Sebastián 1988. (*The Shape of Time. Remarks on the history of things*, New Haven, London 1962)
- Laureano, P., “Fine della tradizione, scomparsa del paesaggio”, en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003.
- Laugier, M. A., *Ensayo sobre la arquitectura*, trad. esp. M. Veuthey Martínez, L. Maure Rubio, Akal, Madrid 1999. (*Essai sur l'architecture*, Paris 1755)
- Le Corbusier, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1929-34*, Les Éditions d'architecture, Zürich 1964.
- , “Lettera al padre. 29.11.1925” en B. Reichlin, “Una petite maison sul lago Lemano”, en *Lotus Internazionale*, nº 60, Milano 1988.
- , *Hacia una arquitectura*, trad. esp. J. Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998. (*Vers une architecture*, Paris 1923)
- , *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, trad. esp. J. Givanel, Apóstrofe, Barcelona 1999. (*Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930)
- Leclerc, D., “Gehry: un moment de vérité”, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 286, Paris 1993.
- Lefebvre, H., *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974.

- Linazasoro, J. I., *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Gustavo Gili, Barcelona 1978.
- Locke, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. esp. L. Rodríguez Aranda, Folio, Barcelona 2002. (*An essay concerning Human Understanding*, London 1690)
- Longino, C., *Sobre lo sublime*, trad. esp. J. García López, Gredos, Madrid 2002.
- Lorenz, E. N., *La esencia del caos*, trad. esp. F. Páez de la Cadena, Debate, Madrid 1995. (*The essence of chaos*, Massachussets 1961)
- Loos, A., *Escritos II. 1910-1932*, trad. esp. A. Estévez, J. Quetglas, M. Vila, El Croquis Editorial, El Escorial 1993. (*Architektur*, Der Sturm 1910)
- Lowenthal, D., *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.
- Lynch, K., *La Imagen de la ciudad*, trad. esp., E. L. Revol, Gustavo Gili. Barcelona 2004. (*The image of the city*, Cambridge 1960)
- Lyotard, J., *La condición postmoderna*, trad. esp. M. Antolín Rato, Altaya, Barcelona 1999. (*La condition postmoderne*, Paris 1979)
- Mack, G., *Herzog & de Meuron 1978-1988*, Birkhäuser, Basilea 1997.
- Maderuelo, J., *Arte y Naturaleza. Actas: Huesca, 1995*, Diputación Provincial, Huesca 1996.
- , *Nuevas visiones de lo pintoresco: El paisaje como arte*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1996.
- , *El Paisaje. Actas: Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial, Huesca 1997.
- McHarg, I.L., *Proyectar con la naturaleza*, trad. esp. J. L. de las Rivas, I. San Martín, F. Steiner, Gustavo Gili, Barcelona 2000. (*Design with nature*, Washington DC 1992)
- Magnaghi, A., *Il progetto locale*, Bollati Boringheieri, Torino 2000.
- Mann, T., *Señor y perro. Tonio Kröger*, trad. esp. O. Strunk, Edhasa, Barcelona 1963. (*Herr und Hund; Tonio Kröger*, Berlin 1913)
- , *Relato de mi vida*, trad. esp. A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1969. (*Lebensabriss*, Berlin 1930)
- , *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. esp. A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid 1984. (*Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Frankfurt am Main 1960)
- , *José y sus hermanos*, trad. esp. J. Parra, D. Frieria, M<sup>a</sup>. J. Díez, Ediciones B, Barcelona 2003. (*Joseph und seine Brüder*, Berlin 1933)

- Mantzaïaras, P., "Pikionis: ¿Modernidad arcaica?", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 190, Barcelona 1991.
- Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madrid 1987.
- Marías, J., *Historia de la filosofía*, Alianza Editorial, Madrid 1941.
- Martí, C., *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1993.
- Martin, J. M., "Forme e figure-costruzione e composizione. L'amaniera di Zaha Hadid", en *Casabella*, nº 637, Milano 1996.
- Martínez de Pisón, E., "El paisaje, patrimonio cultural", en *Revista de Occidente*, nº 194-195, Madrid 1997.
- , *Paisaje y medio ambiente*, Universidad de Valladolid y Fundación Duques de Soria, Salamanca 1998.
- , *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*, Caja Madrid, Obra Social, Madrid 1998.
- Mateo, J. L., *Herzog & de Meuron*, Gustavo Gili, Barcelona 1989.
- Mendes da Rocha, P., "Entrevista", en *Diario ABC*, Madrid 2006.
- Meneghetti, L., *Architettura e paesaggio*, Unicopli, Milano 2000.
- Merleau-Ponty, M., *El ojo y el espíritu*, trad. esp. J. Romero, Paidós, Barcelona 1986. (*L'oeil et l'esprit*, Paris 1964)
- , *Fenomenología de la percepción*, trad. esp. J. Cabanes, Altaya 1999. (*Phénoménologie de la perception*, Paris 1945)
- Micheli, M. de, *Le poetiche. David, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van Gogh, Picasso. Antologia degli scritti*, Feltrinelli, Milano 1990.
- Moliner, M., *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid 1990.
- Moneo, R., "Notas sobre la arquitectura griega", en *Hogar y Arquitectura*, nº 59, Madrid 1965.
- , "Un lenguaje sin alardes", en *A&V*, nº 40, Madrid 1993.
- , "Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad", en *Arquitectura Viva*, nº 66, Madrid 1999.
- , "Celebración de la materia", en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999.
- , *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona 2004.



- Mosso, L., "La luce nell'architettura di Alvar Aalto", en *Zodiac: Rivista Internazionale dell'Architettura Contemporanea*, nº 7, Milano 1960.
- Muntañola Thornberg, J., *Arquitectura, modernidad y conocimiento*, Edicions UPC, Barcelona 2002.
- Muñoz, M. T., "La casa sobre la naturaleza", en *Arquitectura*, nº 269, Madrid 1987.
- Mussini, M., *Luigi Ghirri*, Federico Motta, Milano 2001.
- Nesbitt, K., "Ciudades del deseo/vértices de ciudades" en *Arquitectura*, nº 288, Madrid 1991.
- Neumeyer, F., *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio*, trad. esp. J. Siguán, El Croquis Editorial, Madrid 1995. (*Mies van der Rohe: das kunstlose Wort*, Berlin 1986)
- Neutra, R., *Mystery and Realities of the Site*, Morgan & Morgan, Scardale 1951.
- , *Survival through design*, Oxford Univ. Press, New York 1969.
- Nicolin, P., "Contestualismo?", en *Lotus*, nº 74, Milano 1992.
- , *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. esp. A. Brotóns, Akal, Madrid 1996. (*Menschliches, allzumenschliches*, Leipzig 1897)
- Norberg-Schulz, C., "Il paesaggio e l'opera dell'uomo", en *Edilizia Moderna*, nº 87-88, Milano 1966.
- , "Passato, presente e futuro: un analisi dell'architettura norvegese", en *Domus*, nº 658, Milano 1985.
- , *Genius Loci*, trad. ital. A. M. Norberg-Schulz, Electa, Milano 2003. (*Genius Loci*, Oslo 1976)
- Oelschlaeger, M., *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of the Ecology*, New Heaven 1993.
- Olmo, C., "Dalla tassonomia alla traccia", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991.
- , *Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Edizioni di Comunità, Torino 2001.
- Ortega Cantero, N., "Paisaje e identidad nacional en Azorín", en Boletín de la A.G.E., nº 34, Madrid 2002.
- , "La visión del paisaje de Francisco Giner de los Ríos", en Boletín de la Biblioteca del Ateneo, Madrid 2003.
- Ortega y Gasset, J., *Obras Completas*, Alianza Editorial, Madrid 1983.
- , *Notas de andar y ver*, Alianza Editorial, Madrid 1988.

- Ovidio, *Metamorfosis*, trad. esp. J. A. Enríquez, Espasa Calpe, Madrid 2005. (*Metamorphosis*)
- Paci, E., "Wright e lo 'spazio visuto", en *Casabella*, nº 227, Milano 1959.
- Palladio, A., *I quattro libri dell'architettura*, Studio Tesi, Pordenone 1992. (*I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570)
- Pane, R., "Città antica edilizia nuova", en *Atte Convegno Inu*, Torino 1956.
- Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, trad. esp. N. Ancochea, Alianza Editorial, Madrid 1979. (*Meaning in the visual arts*, Chicago 1921)
- Pedio, R., "Residenziale ovest a Ivrea", en *L'architettura: cronache e storia*, nº 212-213, Milano 1973.
- Pedretti, B., "Introduzione, o della natura intelligente", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991.
- Piñón, H., *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Península, Barcelona 1981.
- , *El proyecto como (re)construcción*, Edicions UPC, Barcelona 2005.
- Platón, *La República o el Estado*, versión rev. P. Azcárate, Edaf, S.L., Madrid 1998. (*Politeia*)
- Plotino, con Porfirio, *Enéadas; Vida de Plotino. Obra Completas*, trad. esp. J. Igal, Gredos, Madrid 1982.
- Poe, E. A., *La filosofía de la composición*, trad. esp. J. L. Palomares, Cuadernos de Langre, San Lorenzo del Escorial 2001. (*The philosophy of composition*, New York 1846)
- Portas, N., "Note sul significato dell'architettura di Alvaro Siza nell'ambiente portoghese", en *Controspazio*, nº 9, Bari 1972.
- Portoghesi, P., *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1974.
- , "La passione della notte", en *Domus*, nº 625, Milano 1982.
- , *Natura e architettura*, Skira, Milano 1999.
- , "Imparare dalla Natura" en *Domus*, nº 818, Milano 1999.
- Prigogine, I., con Stengers, I., *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, trad. esp. M. C. Martín Sanz, Alianza Editorial, Madrid 2002. (*La Nouvelle alliance: Métamorphose de la science*, Paris 1979)
- Purini, F., *Luogo e progetto*, Kappa, Roma 1976.
- , "Un paese senza paesaggio", en *Casabella*, nº 575-576, Milano 1991.

- Quaini, M., "Per una archeologia dello sguardo topografico", en *Casabella* n° 575-576, Milano 1991.
- Quaroni, L., "Il «paese dei barocchi»", en *Casabella-Continuità*, n° 215, Domus, Milano 1957.
- , *La torre de Babel*, trad. esp. Laboratorio de Urbanismo, Gustavo Gili, Barcelona 1970.  
(*La torre di Babele*, Padova 1967)
- Quatremère de Quincy, A. C., *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985.  
(*Dictionnaire historique d'architecture*, Paris 1837)
- Quetglas, J., *Imágenes del Pabellón de Alemania: Mies van der Rohe*, Editions Section B, Montreal 1991.
- , "Misceláneas de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo, el Demonio y la Arquitectura", en *El Croquis*, n° 92, El Escorial 1998.
- Pasado a limpio, II*, Pre-textos de arquitectura, Demarcació de Girona, Col·legi d'arquitectes de Catalunya, Barcelona 1999
- Quilici, V., *Adalberto Libera, l'architettura come ideale*, Officina Edizioni, Roma 1981.
- Quintanilla, J. A., *Sigurd Lewerentz: 1885 1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*. Tesis doctoral.
- Raquejo, T., *Land Art*, Nerea, Hondarribia 1998.
- Raymond, H., "Habitat, Modèles culturels et architecture" en *L'architecture d'Aujourd'hui*, n° 174, Paris 1974.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª edición, Espasa Calpe, Madrid 1992.
- , *Diccionario de Autoridades*, Gredos, Madrid 1990. (rep. facsimil, Madrid 1737)
- Reichlin, B., "Tipo e tradizione nel Moderno", en *Casabella*, n° 509-510, Milano 1985.
- , "Una petite maison sul lago Lemano", en *Lotus Internazionale*, n° 60, Milano 1988.
- Riggen, A., *Luis Barragán*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000.
- Riley, T., con Reed, P., *Frank Lloyd Wright: Architetto 1867-1959*, Electa, Milano 1994.
- Rilke, R. M., *Elegías a Duino. Los Sonetos a Orfeo*, trad. esp. E. Barjau, Cátedra, Madrid 2004.  
(*Duiniser Elegien. Sonette an Orpheus*, Leipzig 1930)
- Ritter, J., *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Bologna 1994.  
(*Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963)

- Roger, A., *Nus et paysages: Essai sur la fonction de l'art (Présence et pensée)* Aubier, Paris 1978.
- , con Guery, F., *Maitres & protecteurs de la nature*, Seyssel 1991.
- , *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel 1995.
- , *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1998.
- , "Vita e morte del paesaggio", en *Parametro*, n° 245, Faenza 2003.
- Rogers, E. N., "La responsabilità verso la tradizione", en *Casabella*, n° 202, Milano 1954.
- , "Le preesistenze ambientali e temi patrici contemporanei", en *Casabella*, n° 204, Milano 1954.
- , "Problematica di Mies van der Rohe", en *Casabella-Continuità*, Milano 1958.
- , *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958.
- , "L'ultimo incontro con Frank Lloyd Wright", en *Casabella*, n° 227, Milano 1959.
- Romani, V., *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Milano 1994.
- Rorty, R., *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. esp. A. E. Sinnot, Paidós, Barcelona 1991.  
(*Contingency, irony and solidarity*, New York 1989)
- Rossi, A., "Nuovi problemi", en *Casabella-Continuità*, n° 264, Milano 1962.
- , *La arquitectura de la ciudad*, trad. esp. J. M. Ferrer-Ferrer, S. Tarragó, Gustavo Gili, Barcelona 1971.  
(*L'architettura della città*, Padova 1966)
- , *Scritti scelti sull'architettura e la città 1965-1972*, Edizioni Clup, Milano 1989.
- , *Autobiografía científica*, trad. esp. J. J. Lahuerta, Gustavo Gili, Barcelona 1998.  
(*A Scientific Autobiography*, Cambridge 1981)
- Rousseau, J. J., *El contrato social. Discurso sobre las ciencias y las artes. Discurso sobre el origen y los fundamentos sobre la desigualdad entre los hombres*, trad. esp. E. López Castellón, F. Márquez Cabrera, Edimat, Arganda del Rey, Madrid 2004. (*Discours sur les arts et les sciences*, Geneve 1750)
- Rowe, C., *La matematica della villa ideale: e altri scritti*, trad. Ital. P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990.  
(*The mathematics of the ideal villa and other essays*, Cambridge 1976)
- Ruiz de la Puerta, F., *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Álbum Letras Artes, Madrid 1995.
- Ruskin, J., *Pintores Modernos: el paisaje*, trad. esp. C. de Burgos, Prometeo, Valencia 1913.  
(*Moderns Painters*, London 1843)



- , *Le Sette Lampade dell'architettura*, trad. ital. R. M. Pivetti, Jaca Books, Milano 1993.  
(*The Seven Lamps of Architecture*, Orpington, Kent 1880)
- Samonà, G., "Sull'architettura di Frank Lloyd Wright", en *Metron: rivista internazionale d'architettura*, n° 41-42, Roma 1951.
- , "Architettura spontanea, documento di edilizia fuori dalla storia", en *Urbanistica*, n° 14, Torino 1954.
- San Agustín, *Confesiones*, trad. esp. P. Rodríguez de Santidrián, Alianza Editorial, Madrid 1990.  
(*Confessiones Sancti Patris nostri Augustin*, 387)
- Schama, S., *Paesaggio e Memoria*, trad. it. P. Mazzarelli, Mondadori, Milano 1997.  
(*Landscape and Memory*, London 1997)
- Scheler, M., *Esencia y forma de la simpatía*, trad. esp. J. Gaos, Losada, S.A., Madrid 1957.  
(*Wesen und Formen der Sympathie*, Bonn 1923)
- , *El puesto del hombre en el cosmos: La idea de la paz perpetua y el pacifismo*, trad. esp. V. Gómez, Alba, Barcelona 2000. (*Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt 1930)
- Schiller, F., *De la gracia y la dignidad*, trad. esp. J. Probst, R. Lida, Icaria, Barcelona 1985.  
(*Über Anmut und Würde*, 1793)
- Schommer, A., *Paisajes ordenados*, Caja Madrid, Madrid 2002.
- Scott Brown, D., "A proposito del contesto", en *Lotus*, n° 74, Milano 1992.
- Sereni, E., *Storia del paesaggio agrario in Italia*, Laterza, Bari 1956.
- Serlio, S., *L'Architettura: I libri I-VII e l'Extraordinario nelle prime edizioni*, Il Polifilo, Milano 2001.  
(*I sette libri dell'architettura*, 1584)
- Sessa, C. de, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Tre, Roma 1990.
- Simeoforidis, Y., "Un'opera di Pikionis nel contesto", en *Lotus International*, n° 72, Milano 1992.
- Siza, A., "Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza", en *El Croquis*, n° 68-69, El Escorial 1994.
- , "Santiago e Setúbal. Conversazione con Alvaro Siza", en *Casabella*, n° 612, Milano 1994.
- Solá-Morales, I. de, "Dal contrasto all'analogia. Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico", en *Lotus*, n° 46, Milano 1985.
- , con Cirici, C., Ramos, F., *Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona*, Gustavo Gili, Barcelona 1993.

- , *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona 1995.
- , *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona 2002.
- Steele, J., “Una villa di Frank O. Gehry”, en *Casabella*, nº 568, Milano 1990.
- , “Schnabel House”, en *Architecture in Detail*, London 1993.
- Steenbergen, C., con Reh, W., *Arquitectura y paisaje*, trad. esp. L. R. Laca Menéndez de Lúcar, Gustavo Gili, Barcelona 2001. (*Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*, Bussum 1996)
- Steinmann, M., “Téchne. Sul lavoro di Peter Zumthor”, en *Domus*, nº 710, Milano 1989.
- Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia I*, trad. esp. F. L. Lisi, Visor, Madrid 1992. (*Poetik und Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1974)
- Tafari, M., *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura, de Piranesi a los años setenta*, trad. esp. F. Serra Cantarell, Gustavo Gili, Barcelona 1984. (*La sfera e il labirinto*, Torino 1980)
- , *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
- Teyssot, G., “Il prato americano. Lo spettacolo del pastorale suburbano”, en *Lotus International*, nº 101, Milano 1999.
- Thom, R., *Estabilidad estructural y morfogénesis: Ensayo de una teoría general de los modelos*, trad. esp. A. Bixio, Gedisa, Barcelona 1987. (*Stabilité structurelle et morphogenèse: essai d'une théorie générale des modèles*, Paris 1972)
- Thomas, K., *L'uomo e la natura: dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente, 1500-1800*, Torino 1994. (*Man and the Natural World: Changing Attitudes in England 1500-1800*, London 1983)
- Toscano, Z. D., *Frank O. Gehry per il waterfront di Lower Manhattan*, Gangemi, Roma 2002.
- Touraine, A., *Crítica de la modernidad*, trad. esp. M. Armiño, Temas de hoy, Madrid 1993. (*Critique de la modernité*, Paris 1992)
- Tschumi, B., *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*, St. Martin's Press, New York 1995.
- Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, trad. esp. J.J. Torres Esbarranch, Gredos, Madrid 2000.
- Turri, E., “Chi è morto? L'uomo o il paesaggio?”, en *Parametro*, nº 245, Faenza 2003.
- Unamuno, M. de, *Paisajes del alma*, Alianza Editorial, Madrid 1997.

- Valéry, P., *Eupalinos o el arquitecto*, trad. esp. J. Carner, Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia 1993. (*Eupalinos ou l'Architecte*, Paris 1921)
- Vallega, A., "Prospettive geografiche e basi epistemologiche", en *Paesaggio & Architettura, atti della giornata di studio*, Genova 2000.
- Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, trad. esp. A. L. Bixio, Gedisa, Barcelona 2000. (*La fine della modernità*, Milano 1991)
- Ventura, N., *Lo spazio del moto*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- Venturi, R., *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, trad. esp. A. Aguirregoitia, E. de Felipe, Gustavo Gili, Barcelona 1972. (*Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966)
- Vidler, A., "Opere recenti di Frank Gehry", en *Casabella*, n° 555, Milano 1989.
- Viganò, P., *La città elementare*, Skira, Milano 1999.
- Vitruvio Polión, M., *Los diez libros de arquitectura*, trad. esp. J. Ortiz y Sanz, Alta Fulla, Barcelona 1993. (*De Architectura libri decem*)
- VV.AA., *Enciclopedia Espasa-Calpe*, Espasa-Calpe, Madrid 1919.
- VV.AA., *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, Castaldi, Roma 1958.
- VV.AA., *Alvaro Siza, architetto. 1954-1979*, Padiglione d'arte contemporanea, Milano 1979.
- VV.AA., *De L'imitation*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980. (*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts* Paris 1823)
- VV.AA., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Electa, Milano 1981.
- VV.AA., *Antropologia del paesaggio. (Saggi di cultura contemporanea)*, Edizioni di Comunità, Milano 1983.
- VV.AA., *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*, Ministerio de Obras Públicas y Transportes, Madrid 1984.
- VV.AA., *Anastilos. L'antico, il restauro, la città*, Laterza, Roma-Bari 1987.
- VV.AA., *La arquitectura de Frank Gehry*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1988. (*The Architecture of Frank Gehry*, Minneapolis, New York 1986)
- VV.AA., *Alvaro Siza. Profesión poética*, trad. esp. S. Castán, M. L. Aguado, Gustavo Gili, Barcelona 1989. (*Alvaro Siza Vieira. Professione poetica*, 1986)

- VV.AA., *Dimitris Pikionis, Architect 1887-1968. A sentimental topography*, Architectural Association, London 1989.
- VV.AA., *Denatured Visions. Landscape and Culture in the Twentieth Century*, MoMA, New York 1991.
- VV.AA., *Sevillax15*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla 1991.
- VV.AA., *Alvar Aalto. Escritos 1921-1966*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSA, Sevilla 1993.
- VV.AA., *En contacto con Alvar Aalto*, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla 1993.
- VV.AA., *Los Paisajes del Prado*, Nerea, Madrid 1993.
- VV.AA., *¿Qué es Ilustración?*, trad. esp. A. Maestre y J. Romagosa, Tecnos, Madrid 1993.
- VV.AA., *Alvaro Siza*, Electa, Madrid 1995.
- VV.AA., *Alvaro Siza. Obras y Proyectos 1954-1992*, trad. esp. C. Sáenz, A. R. de Oliveira, Gustavo Gili, Barcelona 1995. (*Alvaro Siza*, Porto 1993)
- VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Madrid 1996.
- VV.AA., *Luis Barragán. 1902-1988*, Logos Impex, Modena 1996.
- VV.AA., *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, D. Villanueva y F. Cabo ed., Santiago de Compostela 1996.
- VV.AA., *Arquitectura y espíritu*, Gustavo Gili, Barcelona 1998.
- VV.AA., *Territorio y Patrimonio*, Instituto de Urbanística de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1998.
- VV.AA., *Arquitectura e Industria Moderna 1900-1965*, Docomomo Ibérico, Sevilla 1999.
- VV.AA., *Linee nel paesaggio. Esplorazioni nei territori della trasformazione*, UTET Università, Torino 1999.
- VV.AA., *Visiones del Paisaje*, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla et al. ed., Córdoba 1999.
- VV.AA., *Alvaro Siza. 1958-2000*, El Croquis Editorial, El Escorial 2000.
- VV.AA., *Las ciudades de Álvaro Siza*, Talis, Madrid 2001.
- VV.AA., *Paisajes, Redes, Comunicaciones*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos E.T.S.A., Sevilla 2001.
- VV.AA., *Patrimonio, Piedras, Paisaje*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos E.T.S.A., Sevilla 2001.
- VV.AA., *Segni e sogni della terra: il disegno del mondo dal mito di Atlante alla geografia delle reti*, De Agostini, Novara 2001.



- VV.AA., *Enric Miralles, 1983-2000. Mapas mentales y paisajes sociales*, El Croquis Editorial, El Escorial 2002.
- VV.AA., *I costi collettivi della città dispersa*, Alinea, Firenze 2002.
- VV.AA., *Natural History*, Philip Ursprung, Montreal 2002.
- VV.AA., *Paisaje y ordenación del territorio*, Junta de Andalucía, Sevilla 2002.
- VV.AA., *Steven Holl. 1984-2003*, trad. esp. J. Sainz, El Croquis Editorial, El Escorial 2003.
- VV.AA., *Territorio y Patrimonio. Los Paisajes Andalucía*, Junta de Andalucía, Sevilla 2003.
- VV.AA., *Paisaje y memoria*, La Casa Encendida, Madrid 2004.
- VV.AA., *Zaha Hadid. 1983-2004*, El Croquis Editorial, El Escorial 2004.
- Walker, P., con Simo, M., "Burle Marx-Barragán-Noguchi", en *Lotus Navigator*, nº 2, Milano 2002.
- Wang, W., "Frank O. Gehry. Un'architettura di frontiera", en *Domus*, nº 745, Milano 1993.
- Wenders, W., *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992. (*The act of seeing*, London 1992)
- White Jr., L., "The Historical Roots of Our Ecological Crisis", en *Science*, nº 3767, London 1967.
- Wilde, O., *La decadencia de la mentira*, trad. esp. M. L. Balseiro, Siruela 2003. (*The Decay of Lying*, 1889)
- Winckelmann, J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, trad. esp. V. Jarque, Península, Barcelona 1987. (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde 1755)
- Worringer, W., *Abstracción y Naturaleza*, trad. esp. M. Frenck, FCE, Madrid 1997. (*Abstraktion und einföhlung*, Manchen 1918)
- Wright, F. L., *El futuro de la arquitectura*, trad. esp. E. Goligorsky, Poseidon, Buenos Aires 1958. (*The Future of Architecture*, New York 1953)
- , *Frank Lloyd Wright collected Writings*, Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992.
- Zaera, A., "Steven Holl hacia una estética de la reaparición", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 197, Barcelona 1992.
- , "Entre el rostro y el paisaje", en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993.
- , "Una conversación con Enric Miralles", en *El Croquis*, nº 72, El Escorial 1995.

- Zabalbeascoa, A., *Miralles, Tagliabue: time architecture. arquitecturas del tiempo*, Gustavo Gili, Barcelona 1999.
- Zanco, F., *Luis Barragán. The quiet revolution*, Skira, Milano 2001.
- Zardini, M., "Tadao Ando. Due opere recenti", en *Casabella*, nº 539, Milano 1987.
- , *Frank O. Gehry: America come contesto*, Electa, Milano 1994.
- , *Paesaggi ibridi. Highway. Multiplicity*, Skira, Milano 1999.
- Zevi, B., *Verso un'architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945.
- , *Historia de la arquitectura moderna*, trad. esp. H. Álvarez, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires 1959. (Storia della architettura moderna, Torino 1954)
- , *Arquitectura in nuce*, Sansoni, Firenze 1972.
- , *El lenguaje moderno de la arquitectura*, trad. esp. R. Berdagué, Poseidon S.L., Barcelona 1978. (Il linguaggio moderno dell'architettura, Torino 1974)
- , *Zevi su Zevi, architettura come profezia*, Marsilio, Venezia 1993.
- , *Architettura concetti di una controstoria*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994.
- , *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e Città*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995.
- , *Saber ver la arquitectura*, trad. esp. C Calcaprina, J. Bermejo, Apóstrofe S.L., Barcelona 1998. (Saper vedere l'architettura, Torino 1948)
- Zumthor, P., "Le terme di Vals", en *Casabella*, nº 648, Milano 1997.
- , "Termas en Vals", en *El Croquis*, nº 88-89, El Escorial 1998.
- , "La tensión de no ser concreto. Conversación con Billie Tsien y Tod Williams", en *2G*, nº 9, Barcelona 1999.
- , *Pensar la arquitectura*, trad. esp. P. Madrigal, Gustavo Gili, Barcelona 2004.



*Cauterización del distrito rural de Buchen. Anselm Kiefer, 1974*